

د. ناجي رشوان

# الوعي الحضاري و أساطير التصور البنائية، السردية، التشبيهية



**الوعي الحضاري وأساطير التصور**  
(البنوية، السردية، التشبيهية)

# الوعي الحضاري وأساطير التصور

د. ناجي رشوان

الطبعة الأولى 2009



للنشر والتوزيع، القاهرة.

© جميع حقوق الطبع محفوظة.

لدار أرابيسك للنشر والتوزيع بالقاهرة.

26، برج المصطفى، 2، شارع علي عفت

محطة حسن محمد، فيصل، الجزيرة.

[arabesque.publishers@gmail.com](mailto:arabesque.publishers@gmail.com)

190 صفحة، مقاس 21×13.5

رقم الإيداع بدار الكتب: 2009/17271

ISBN: 977.17.75642

تصميم الغلاف: عبد الحكيم صالح

التجهيزات والإخراج الداخلي: طاهر البربري

د. ناجي رشوان

# الوعي الحضاري وأساطير التصور (البنوية، السردية، التشبيهية)



## المحتويات

مقدمة الطبعة الثانية: 7

تمهيد: 11

مقدمة: الأزمة والنقد: 19

الفصل الأول: سلطة البنية؛ النظرة، النظرية، والأسطورة: 31

- أبعاد الأزمة وسياسات الانفصال.
- النظرة النقدية والرؤية الفنية ومسافات التصور.
- فِش والمجتمعات التأويلية.
- عفيفى مطر/ التأويل و بنية الرؤية الفنية.
- التأويل.
- بنية الرؤية الفنية.
- بنية النظرة النقدية: نقد النقد أو الانعكاس على الذات.

الفصل الثانى: ميتافيزيقا السردية: 77

- السرديات الكبرى؛ السردية، والسرد.
- السرود العاطفية الكبرى.
- السرود الثقافية الكبرى.
- سرد "العبقرية".
- سرد "الحكمة" أو موقف "البن - بين".
- سرد "الشكية".

الفصل الثالث: التشبيهية وسلطة التصور: 161

- التشبيهية.
- التشبيه والواقع المشابه.
- تشبيهية الوعى وسلطة التصور.
- أفكار ما بعد حداثة: الوعى المضاد أو الوعى بالوعى.
- اللامركزية أو انتهاء الجوهر.



## مقدمة الطبعة الثانية

منذ أن صدرت الطبعة الأولى من هذا الكتاب منذ أكثر من تسعة أعوام - أثناء وجودى بالخارج - ضمن سلسلة كتابات نقدية التابعة للهيئة العامة لقصور الثقافة بمصر، وهو يشير فيمن يختار قراءته مزيجاً مفارقاً رائعاً من الخير والشغف والإعجاب والارتباك وأحياناً من الإنكار والرفض الشديدين، بالرغم من عدم اختلافهم جميعاً على قيمته العلمية والنقدية. منذ ذلك الوقت وأنا أتساءل لماذا أثار هذا الكتاب مثل ذلك التأثير الشديد فيمن قرأوه إما سلباً أو إيجاباً؟ وقلت ربما لأنه من جهة أولى يطرح مجموعة من الإشكاليات الفلسفية والنقدية من رؤية ربما لم تكن مطروحة بمثل هذا القدر من التعقد فيما قبل على الساحة النقدية المصرية والعربية، ومن جهة ثانية يحاول أن يقدم فهم المؤلف لقدر غير ضئيل من التصورات الثقافية والفلسفية والنقدية التى ما تزال تشكل العقلية الغربية المعاصرة فيما يُعرَف بثقافة ما بعد الحداثة - التى عاشها المؤلف بنفسه أثناء فترة دراسته وتدريسه الطويلة فى جامعة دى مونتفورت بإنجلترا - ومن جهة ثالثة يقدم هذا الكتاب أطروحته الخاصة بهوية العقلية المصرية المعاصرة وما يراه فيها من معضلات ثقافية وإنسانية سببت أمراضها الحضارية الحالية من فساد قيمي وتناقض إنسانى وترهل فكرى وعدم قدرة على السيطرة على مفردات الواقع الاجتماعى المعيش، ويطرح - فى ظل ذلك كله - حلوله العملية والإنسانية لهذه المعضلات والأمراض. أو ربما لأنه - أى هذا الكتاب - الأول من نوعه فى مصر - حسب درايتى المتواضعة - الذى يتخذ



المنحى الثقافى الفلسفى منهاج عمله الأساس، والعقلية الحضارية المصرية للفترة مادة بحثة الرئيسة وغايته التحليلية، التى قلم فيها - وفق رؤيته - نماذج بحثية من مختلف خطابات الواقع المعيش قدر استخدامه لنماذج صفوية أدبية وفكرية (كأشعار عفيفى مطر وأمل دنقل وصلاح عبد الصبور).

ربما كان كل ذلك بسبب القدر الكبير من التكثيف الفكرى الذى يمارسه هذا الكتاب بالنسبة لما يطرحه من أفكار؛ الأمر الذى من شأنه أن يطالب القارئ بقدر غير قليل من المعرفة النوعية المتخصصة؛ والفهم المبدئى لمجموعة غير قليلة من الأطروحات السابقة قبل أن يتمكن - أى هذا القارئ - من استيعابه، فضلا عن الاستفادة منه أو تقييمه أو تقديره. أو ربما يعود كل هذا التأثير إلى مزيج من كل تلك العوامل ما خفى منها وما ظهر ولغيرها مما لم أرصده أو أنتبه إليه. إلا إننى - رغم ذلك - لم ترضنى مثل هذه الإجابات لما فيها من تكلف واصطناع، ولما قد تشير إليه من أحادية فى الرؤية وتمركز حول الذات، ثم واتتنى فكرة أظنها أقرب من ذلك كله لتفسير الوضع، إلا أنها تحتاج - وخاصة فى بداية البداية التى نحن فيها الآن - إلى إيضاح مبسّس حتى أيسر على القارئ فهمها.

قدمت هذه الدراسة فى واحدة من أطروحاتها الرئيسة فكرة مفادها أن الوعى المصرى الحالى - ولو بشكل جزئى - ذو هوية حكاية سردية - بالمعنى الواسع والعميق للمصطلح لا بالمعنى النقدى الضيق الخاص بنظريات السرد الحديثة - لا يتعامل إلا مع حقائق ومفردات قابلة للتبلور السردى وفق منظومة سردية تحتوى عناصر بطولية وعوامل ترابطية وقدرات انسجامية خاصة. ما يتفق وتلك المنظومة الاستيعابية يقبل أو يطرح بوصفه قابل للمناقشة وما لا يتفق يرفض وينكر بوصفه "غير موجود" أساساً، أى أن مشروعية

الوجود فى الفعل الاجتماعى اليومى تمنح وفق قدر سردية المنتج الثقافى المطروح (بالمعنى الواسع للمصطلح) لا علميته أو عمقه أو موضوعيته. وقدمت هذه الدراسة فى متنها عدداً من نماذج هذه السردية تتحكم فى الفعل الحضاري المصري الحالى من مثل سرد الشكية (المواطن مذب حتى تثبت براءته)، وسرد العبقريّة (الواحد النابغ النابغة الذى ليس له مثال)، وسرد الحكمة (أو موقف اليبين بين - التواسطية - الحيادة/ الأمان) وغيرها.

ما حدث فيما يتعلق بهذا الكتاب لا يبدو إلا تعبيراً مباشراً عن مثل هذه العقلية السردية عينها. فليس من عجب أبداً أن تواجه هذه الدراسة ذات العقلية التى أصرت على فضحها وتناولها بالتشريح والتمحيص، لو لم يحدث ذلك لصار أمر وجود هذه العقلية وسوادها الذى أصرت عليه هذه الدراسة أمراً غير دقيق، ولأصبح ذلك نفسه قرينة على تصور ما فى قرائتها لهذه العقلية الحضارية وآلياتها السردية من انقسام وترهل، وليس ذلك كالقول بأن تأثير الكتاب المستفز كان كله من جنس هذه العقلية، فلقد حصل على جائزة الدولة التشجيعية عام 2002 فى مجال الإبداع النقدى بإجماع الحكّمين، أى أنه - كما قلت آنفاً - قد فرض قيمته العلمية والأكاديمية على من قرأوه. ولعل القارئ يتساءل عما أعنيه بالإثارة والاستفزاز اللتين أخرجهما هذا الكتاب فى بعض من قرأوه. قابلت أحد الاصدقاء (السابقين) الذى يعمل فى الحقل الأكاديمي وفوجئت بأنه يرينى منشورات له استخلم فيها أطروحات هذا الكتاب وتبنى منهجة كاملاً دون أدنى إشارة أو ذكر لفضل هذا الكتاب فى استثارة الأفكار المأخوذة بعضها نصاً وبعضها روحاً منه، وكأنه - أى من كتب مثل تلك الأفكار المسوخة - يريد أن يمحو هذا الكتاب محواً وأن ينسب لذاته ما قد يكون به من أفكار أو أطروحات، يريد أن يصير

هو بطلها السردى الأواحد وملاذها الأخير. إلى هذا الحد انفصل  
الوعى العلمى عنده عن موضوعه الذى هو كنهه: الحقيقة والبحث  
عنها، وانفصلا معا عن هدفهما اللذين أنشئا من أجله ألا وهو  
خدمة حياة الإنسان ووجوده، وفُضِّل على ذلك الالتصاق برؤية  
سردية ساذجة عن البطولة والعبقرية! وبعضهم هاجم الكتاب نائفا  
ما به من مراجع موثقة ومطروحة فى سوق الكتاب العالمى حتى لا  
ينفى عن ذاته صفة المعرفة بها، والقضية كما أسلفت ليست فى أى  
من هذه الممارسات على حدة ولكن فيما تشير إليه من انقسام ذاتى  
وبأورة مرضية فيها (تشبه عقلية النصاب) وهما عرضين من أعراض  
سردية هذا الوعى وأسطوريته التى يبدو أن هذه الدراسة قد  
حللتها بصورة استنفزت ما بهما من أمراض وعي وإنسانية فجاءت  
رودد أفعال ليس من شأنها إلا أن تصير ذاتها بمثابة شهادات ضمنية  
حقيقة بالجدارة لا العكس.

وقد قُمت فى هذة الطبعة قدر المستطاع بزيادة التوضيحات  
والأمثلة وتدقيق بعض من المراجع والترجمات وشرح بعض الأمثلة  
والاستخدامات التى لم يتعرف عليها الكثير من القراء وبخاصة فى  
التعريفات الأولى فى المقدمة والفصل الأول مما أرجو أن يسهل على  
القارئ مهمته.

د. ناجى رشوان

## تمهيد

بدلاً من أترك للقارئ مهمة تحديد الدوافع والمنطلقات التي حفزت هذه الدراسة على الوجود، والسؤال الرئيس الذى تسعى للإجابة عليه أو مناقشته أو تحليله، كما يبدو الحال فى كثير من الدراسات النقدية العربية المعاصرة، تود هذه السطور أن تضع هذه الدوافع وهذا السؤال أمام القارئ وضع العيان، بحيث لا يكون هناك ارتباك أو حيرة كبيرين حول توجهات هذه الدراسة وما تود إنجازها، إذ ليس من شئ أكثر مدعاة لمثل هذه الحيرة من دراسات تتركنا نبحث بحثاً عما تحاول إنجازها أو تحليله أو الإجابة عليه، فتتجنب وضع تساؤلاتها ودوافعها على نحو يسمح للقارئ أو الباحث على حد سواء تبرير وجودها أصلاً؛ فضلاً عن تقييم أهدافها الكلية أو الوقوف على علاقات ما يستنتجه من أهداف فيها بالقضايا الفكرية والنقدية العامة التى تمثل سياقها الذى خلفها ومناخها الذى تحاول الاتصال به.

ومن ثم تحاول هذه الدراسة الإجابة على تساؤل أساسى يلخص مجمل أسئلتها وينسرب فى خلفيات افتراضاتها ونتائجها، ربما يمكننا وضعه على النحو التالى:

ما الذى يعبر عنه الانفصال القائم فى الفعل الحضارى المصرى المعاصر بين النظرية النقدية أو التنظير الفنى من جهة، وأهدافها التطبيقية من جهة أخرى، وبينهما معاً وثقافة الشارع المصرى؟ أو بصورة أكثر عمومية: ما الذى يعبر عنه الانفصال القائم بين (المؤسسة) وفلسفة قواعدها الإجرائية من جهة، وأهدافها التى أنشأت من أجلها من جهة أخرى، وبينهما معاً وحاجات الحياة

اليومية أو متطلبات الخبرة المباشرة فى العالم الحياتى العملى فى مجتمعنا المعاصر؟

تسمى هذه الدراسة، إذًا، إلى تقديم تفسير أول لا يدعى الاكتمال لما أتمته على سبيل الإيجاز والجاز حالة الوعي الحضارى الحالى فى وجهين من وجوهه: الوجه الثقافى الإدراكى والوجه النفسى العاطفى، متخلّة من مجال الإبداع النقدى والشعرى منطقة عملها الأساس، ومن فلسفات الحضارة والنظرات النقدية عند هابرماس، وليوتار، وبوديلار، وفوكو، وهويسن، وإيهاب حسن، وإدوارد سعيد، ولندا هاتشن، وبارت، وبول دى مان، وغيرهم أطرها المرجعية المبدئية.

يحاول الفصل الأول فى هذه الدراسة الوقوف على تعريف مبدئى لحالة الانفصال هذه وتحليل آليات وجودها حال فعلها، ومناهج تبديها فى النظرة الفنية والحضارية العامة على حد سواء، متخذًا من مفهوم (البنية) "Structure" تعريفًا واصفًا لهذا الانفصال ومظاهره الوعية. ويحاول هذا الفصل أيضًا أن يقدم نقدًا موجزًا لهذا المفهوم من خلال تبيان أثره على الوعي الحضارى المعاصر وعواقب تبنى الفكر له فى النظرة الفنية والنظرة النقدية على حد سواء.

أما الفصل الثانى فيحاول تحليل ما يراه بوصفه أصول حالة الانفصال هذه وأسباب وجودها واستمرارها وصور هذا الوجود المختلفة والمتنوعة فى الفعل الحضارى العملى وخلفياته فى الثقافة المعاصرة متخذًا من مفهوم السرديات الكبرى **Grand Narratives** عند ليوتار إطارًا عامًا له فى تعريف أحد جوانب هذه الأسباب والأصول وهو ما أسماه هذا الفصل (سردية) الوعي المصرى المعاصر. أما الفصل الأخير فيعرّف جزؤه الأول جانبًا آخر من جوانب تلك الأسباب والأصول متخذًا من مفهوم التشبيهية عند المنظر الفرنسى جان بوديلار **Simulacra** أساسًا عامًا له، ويناقش جزؤه

الثانى والأخير بعض الأفكار والتصورات الخاصة بثقافة الغرب المعاصر أو ما يعرف بما بعد الحداثة Postmodernism رغبة فى الإيحاء بوجود وعي آخر، وفى التمثيل على هذا الوجود، ومن ثم محاولة كشف الطرائق التى يمكن لأنواعها العامة الوصول إلى ما أسمته هذه الدراسة بحالة (الوعى بالوعى) Consciousness of Consciousness أو (الانعكاس على الذات) reflexivity-Self التى تراها هذه الدراسة حلاً عملياً يمكنه فتح الباب أمام محاولات مواجهة أعراض الانفصال والترهل الحضارى السائدة فى مجتمعنا الحالى.

وعلى الآن أن أعرف مجموعة المفاهيم والتعبيرات التى استخدمها هذا البحث بصورة متكررة والتى أرى فى تعريفها الآن تمهيداً مناسباً يجعل من مواجهتها فى نص الدراسة أمراً أقل ضريبة على القارئ والباحث على حد سواء. ما أعنيه بتعبير (الوعى الحضارى) يشبه ما يعنيه لوسيان جولدمان بتعبيره (العقل الجمعى) (1) أو ما يعنيه فوكو بتعبيره (الخطاب) (2)، من حيث افتراضه مجموعة معينة من العوامل والصفات المنهجية العامة يشترك فيها أفراد مجتمع أو لسان معين، إلا أنه يختلف عنهما فى تحديده جانباً واحداً من هذا العقل وحقلاً واحداً من حقول هذا الخطاب ألا وهو الجانب الحضارى أو الحقل الحضارى؛ أى جانب أو حقل الفعل الاجتماعى الغائى وخلفيته الوعائية. فالوعى الحضارى إذا - فى تعريفه المبدئى - يشير إلى المناهج التركيبية والصفات الفكرية والمبادئ النفسية التى على أساسها يعرف الفرد (مكانه الحضارى)

---

(1) Lucien Goldmann, "Genetic Structuralism in the Sociology of Literature", in *Sociology of Literature*, Elizabeth and Tom Burns (eds.), (Middex: Garmondsworth, 1973).

(2) Michel Foucault, *The Archaeology of Knowledge & The Discourse of Language*, A. M. Sheridan Smith (trans.), (New York: Pantheon, 1972).

فى المجتمع (تاجر، شاعر، مدرس - رب أسرة، أعزب - تقليدى، متحرر، متمرّد، متبع للأخلاق السائلة، رحيم، عادل، متفهم - إيجابى، فاعل، سلبى، مستسلم - محب للفنون، سطحى، عميق ... إلخ)، أى دوره الفكرى، والإنسانى، والسياسى، والثقافى، والاقتصادى حسب ما يتبدى فى فلسفة ونوع وقيمة وحجم فعله الاجتماعى إن سلبا أو إيجابا ومن ثم لا يختص الوعى الحضارى بالفكر المجرد أو الرؤية الشخصية إلا لو تبدى هذا الفكر وتلك الرؤية فى فعل ما، أو خرجا من حيزهما الشخصى إلى طرف آخر فى المجتمع، وهكذا يختص هذا التعبير بكل تلك الأفعال دون استثناء فيها، أو تفضيل بينها، ومن ثم يكون افتراضنا المبدئى الكامن خلف هذا التعبير هو أن كل فعل خارج عن الفرد إلى مساحة اجتماعية ما أيا كان حجمها هو فعل حضارى بالضرورة، أما تعبير (الوعى الثقافى) فيشير إلى جانب واحد من هذا (الوعى الحضارى) هو الجانب الإدراكى، ومن ثم يتضمن خصائص ومبادئ وصفات الإدراك الكامنة فى الوعى الحضارى للفرد فى لسان أو مجتمع ما، والتى على الرغم من إمكانية اشتراك جماعة لغوية ما فى وجودها - أى هذه الخصائص والمبادئ والصفات - هى لا تزال خاصة بالفرد وحده، حتى لو تطابقت تطابقا كاملا مع مثيلاتها لدى الجماعة، أو أفترض فيها ذلك افتراضا، لاحتوائها على بعد ذاتى لا يمكن تجنبه وهو البعد النفسى، ينطبق هذا الوصف بدوره على تعبيرى (الوعى الثقافى) و(الوعى الفنى) كليهما؛ إذ إنهما يمثلان بدورهما جانبيين من جوانب (الوعى الثقافى)، ومن ثم يحملان صفاته وحدوده العامة.

وهناك تعبيرات أخرى استخدمتها هذه الدراسة استخداما ما بعد حدثى قد لا يكون مألوفًا تماما لدى القراء غير المتخصصين من مثل تعبير السياسة Politics بوصفه معبرا عن جماليات Aesthetics التلقى والاستقبال والبعد النفسى فى اختيار المنهج، والعكس أيضا،

أى استخدام تعبير الجماليات بوصفه معبرا عن سياسات الفعل وإشكاليات تفاعل الوعى المنتج له جاليا مع العالم.  
وربما يعود جزء من لا مألوفية توحّد هذين التعبيرين لدى القراء إلى الارتباط الشائع بين تعبير (السياسة) و (الحكومة) أو القوى الحكومية وتفاعلاتها الإجتماعية، وتعبير (الجماليات) وما هو "جميل" Beautiful.

ومبحث الجماليات أو المعرفة بالجماليات لا يختص بالبحث فيما هو جميل فقط، ولكنه يختص بالبحث فى كل تفاعل ذاتى نفسى أو عقلى يتخلل قدرات الذات الوجودية والرؤيوية للأشياء فى العالم<sup>(3)</sup> ومن ثم يشير هذا التعبير -أو يتضمن بحثه- البحث فيما هو (قبيح) أيضا فضلا عما هو (متسامى) و(متفاعل) و(مختلف) و(موجود)<sup>(4)</sup> وكذلك تعبير السياسة يشير إلى اختيارات أنظمة الفعل والفلسفة التى تحدد هذه الاختيارات أيّا كان الموضوع، وعليه، يشير استخدامى لما التعبير فى معظمه إلى دلالة عمومية التوجه النهجى فى الفعل الاجتماعى على أصول هذا الفعل الجمالية المرتبطة بقدرات الذات على الموافقة أو المخالفة بين ما هو قابل للإدراك Conceivable وما هو قابل للتقديم أو التعبير عنه Presentable، ومن ثم يتوحد التعبيرين - السياسة والجمال - بهذا المفهوم كى يصفّا توجه الذات الخاص نحو إدراك أو اختيار مناهج تفاعلها الحضارى العام فى المجتمع.

(3) أنظر على سبيل المثال:

- Theodor W. Adorno, Aesthetic Theory, Christion Lenhardt (trans.), (Boston & London: Routledge, 1984).

(4) أنظر:

- Jean - Francois Lyotard, Lessons on the Analytic of the Sublime, Elizabeth Rottenberg (trans.), (California, USA: Stanford University Press, 1994).



ويمكننا أن نُفصل ذلك تفصيلا كالآتي:

بينما يستطيع الفرد أن يعي أو يستوعب الكثير من المدركات بمختلف مستوياتها من العمق والسطحية، (أى القدرة الاستيعابية Conceivability) ليست كلها عنده قابلة للموضعة اللغوية، وإن كانت كذلك وبشكل مُرضٍ، لا يزال جزءا منها قابع فى الوعى غير قابل بشكل كامل لهذِهِ الموضعة (أى القدرة التقديمية - Presentability)، أى أن هناك مسافة حتمية بين المدرك والمُسلم فى اللغة لا يمكن فيها التطابق التام بينهما برغم إمكان الموضعة اللغوية المُرضية وهو ما يشير إلى مفارقة هذه المسافة التى من شأنها أن تسمح بكثير من تنوعات التقديم أو الموضعة اللغوية للمدرك الواحد وأن تعترف بقصور هذه المواضع جميعها عن المدرك المنوط بها، هى إذا مسافة مفارقة بين قدرات الاستيعاب العقلى وقدرات الموضعة اللغوية لدى الفرد تحددها قدراته الجمالية (أى النفسية) لا الموضوعية أو المنطقية فى الأساس. وإذا افترضنا وجود هذه المسافة المفارقة (بين ما هو قابل للإدراك وما هو قابل للموضعة اللغوية) - على مستوى ما على الأقل - بشكل علم أى فى كل فعل فكرى (أى لغوى) - يصير كل فعل فكرى (أو لغوى) فى واقعه هو فعل جمالى بما فى ذلك أفعال الاختيار الراضخة للمنهج العلمى أو الفلسفى - أو بتعبير آخر - بما فى ذلك السياسة أو التمنهج الموضوعى. ومن هنا أتى اختياري لاستخدام مصطلحي السياسة والجمال بوصفهما مترادفين و ليسا متخالفين، والافتراض الكامن خلف هذا الاستخدام هو أن اختيار الفرد لدوره الحضاري ورؤاه الإنسانية و الثقافية هو فى الأساس اختيار جمالى و ليس منطقي أو موضوعي أيا ما وصلت درجة منطقيته أو موضوعيته.

وحاولت فى معظم أجزاء هذه الدراسة أن أعطي أمثلة محددة على المفاهيم التى استخدمتها، وأن أقدم شرحا مفصلا للمفاهيم التى أقدمها فى إطار أهداف هذه الدراسة ودوافعها العامة، كما

حاولت فى استخدامى للمراجع الأجنبية الذى اعتمدت فيه على  
ترجمتى الخاصة أن أقدم المقاطع والمقتبسات التى قد يكون فيها  
التباس بلغتها الأصلية فى هذه المراجع، عسى أن أعطى للقارئ  
المتحدث بالإنجليزية فرصة معرفتها بشكل مباشر دون تدخل تأويلى  
منى. وحاولت أيضا وضع التعبيرات والمفاهيم الإنجليزية بجانب  
تعبيراتها العربية حتى أقلل من قدر الالتباس والتشابك الذى قد  
يوحى به استخدامهما بالعربية وعسى أن يصير القارئ على معرفة  
تامة بما أعنيه بها.



## مقدمة: الأزمة والنقد

هى الكتابة إذا، حيادية، حد التخيل، تدمير لكل صوت مُشخص ومُحدّد، لكل مُبتكّر وأصل، مساحة ضبابية متراكبة تختفى فيها الذات، ومعكوس ما يعرف الهوية بدءاً من هوية الجسد الذى يكتب...

فاللغة هى التى تتحدث فى العمل الإبداعى وليس المؤلف، فلكى أكتب يجب على كشرط أساس أن أصل إلى حالة من اللاشخصانية (لا الموضوعية السابقة التى يستخدمها الروائى الواقعى) توصلنى إلى مستوى تستطيع اللغة فيه أن تفعل، أن (تودى)، اللغة لا (أنا)<sup>(1)</sup>  
رولان بارت (1968)

لقد اعتدنا القول بأن المؤلف هو المبدع العبقري لعمله الفنى الذى لا ينتهى - لقد اعتدنا الاعتقاد بأن المؤلف هو نوع فريد من البشر، تتعالى لغته على اللغات، حتى إن تحدث - أى المؤلف فاض المعنى منه فيضاً أبدياً لا ينقطع. والأمر على العكس من ذلك تماماً، فالمؤلف ما هو إلا مبدأ وظيفى يستطيع به الفرد فى ثقافتنا المعاصرة أن يُجد ويختار المعنى، أن يعوق حركات الدوران الحرة، حركات التأويل الحرة، حركات التركيب والتفكيك وإعادة التركيب الحرة للمعنى فى الخيال. المؤلف، هو صورة بلاغية أيديولوجية لا تشير إلا إلى الطريقة التى نخشى بها انفلات المعنى<sup>(2)</sup>.

ميشيل فوكو (1969)

لو كان على القراءة ألا ترتضى بمجرد تزويج النص، أو إنتاج قرينه فى الاستقبال، فلا يجب عليها البتة أن تتجاوز النص نفسه نحو ابتداء ما يخالفه، نحو ابتداء مشار Referent آخر، أو واقع آخر

(1) Roland Barthes, "The Death of the Author", (1968), Stephen Heath (trans.), in Image, Music, Text, (London: Fontana Press, 1977), p. 142-8.

(2) Michel Foucault, 'What Is an Author', (1969), Josué V. Harari (trans.), in Textual Strategies: Perspectives in Post-Structuralist Criticism, Harari (ed.), (Ithaca: Ithaca U. Press, 1979), pp. 141 - 160.

مستمد من أى من التفاعلات الميتافيزيقية أو التاريخية أو النفسية /  
البيولوجية أو غيرها، بالقدر الذى لا يجب عليها به ابتداء مشار إليه  
Signified آخر يخرج عن نطاق النص، ويمكن لمحتواه أن يتحقق -  
بأى من سبل التخيل خارج اللغة، فليس هناك من شئ خارج النص  
(iln'y a pas de hors-texte) أو ليس هناك خارج  
النص<sup>(3)</sup>.

جاك دريدا (1967)

إن كان لنا أن نتخذ من سياق (الأزمة) ومفردات لغتها، وبنية  
منطقها، منطلقاً فى التعامل مع مشكلات الفكر المعاصر والثقافة  
العامة، متبعين بذلك ما توحى به إشكاليات علاقة النقد بالإبداع.  
فقد ينبغى علينا بادئ ذى بدء أن نتساءل عن إمكانية أن يتعرف  
الفكر المجرد عامة، بما لا يدع مجالاً كبيراً للشك - باستخدام أى من  
مناهجه الفلسفية وإجراءاته المنطقية - على وجود أزمة فكرية أو  
ثقافية أو حضارية ما؟ ومن ثم أن نتساءل عن تبعات هذا التعرف -  
إن أمكن - وأهميته لا على مستوى البحث النقدي فقط ولكن على  
المستويين الفنى والثقافى أيضاً. فبعد أن تعمقت الرؤى النقدية  
المعاصرة وتعمقت مفرداتها حول ماهية النص والمؤلف والقارئ  
وعمليات الكتابة والاستقبال فى علاقاتهم المتشابكة، لم تعد الأطر  
الثقافية المقدمة، أزمية كانت أو غير أزمية، والتي يتم من خلالها  
مناقشة أعراض فكرية أو حضارية معينة، خارجة عن نطاق التساؤل  
والتشكيك أياً ما وصلت هذه الأطر من إحكام ظاهر فى منطقها.  
تشير المقتبسات السابقة إلى بعض هذه الرؤى التى تشكل  
كما يقول الناقد الإنجليزي فليب رايس (علامات طريق فى خريطة

---

(3) Jacques Derrida, 'The Exorbitant Question of Method', (1967), in *Of Grammatology*, Gayatri Chakravorty (trans.), (Baltimore, MD: John Hopkins University Press, 1967), p. 159.

الفكر النقدي العالمى المعاصر<sup>(4)</sup> كمقالة رولان بارت (موت المؤلف) Death of the Author (1968) (المقتبس الأول)، التى يعامل فيها النص الأدبى بوصفه حدثاً فنياً مكتملاً فى كل لحظة زمنية يُقرأ فيها، مستقلاً استقلالاً تاماً بلغته وتراكيبه البنائية عن مبدعه، ومقالة ميشيل فوكو (ماهية المؤلف) What is an Author (1969) (المقتبس الثانى) التى يشكك فيها من المنظور التقليدى للمؤلف بوصفه وحدة منسجمة، وثابتاً مكتملاً، هو مصدر العمل، ومنبعه الذى لا ينضب، وبحث جاك دريدا (عن النحويات) Of Grammatology (1967) (المقتبس الثالث) الذى يطرح فيه نوعاً من النسبية المطلقة فى العلاقة بين اللغة و المدرك الملصق به صفة الواقع لتصير اللغة على يديه بكل تعقدها فاعلة الواقع و منشئته و مشكلته ونخاته الأصل متخذاً من ذلك مبدأ أساس فى التعامل الفكرى والتصوراتى مع الحضارة بشكل عام، من خلال رفضه شبه المطلق لوجود نقطة أصل أو مرجعية أساس خارجة عن اللغة يمكن أن ترد إليها وتناس عليها أى من الاستنتاجات الفكرية أو المنطقية حول اللغة أو العالم، وغير ذلك من البحوث والمقالات التى رفضت التعامل مع التصورات التقليدية للنص والمؤلف والنقد والكتابة والاستقبال بوصفها تصورات (معطاة).

وما أود الإشارة إليه هنا هو أن هذه الرؤى قد خلفت توجهها نقدياً وفكرياً عاماً يتعامل مع التصورات جميعها - تقليدية كانت أو حديثة - بوصفها أسئلة دائمة الوجود، ليس من وظيفتها البحث عن (الإجابات) بألف ولا م التعريف، ولا محاولة الوصول إلى حالة

---

(4) Philip Rice & Patricia Waugh (eds.), Modern Literary Theory: A Reader, (London: Arnold Publishing, 1996).

كافة المقتبسات المستخدمة فى هذه الدراسة هى من ترجمة المؤلف.

الشمولية والوحدوية والانسجامية المطلقة التى كانت - ولا تزال - تراود أحلام المفكرين التقليديين، ولكن لاكتشاف أبعادها ذاتها، وإيضاح تعقداتها وتداخلاتها، ودحض ما قد ينسرب فيها من محاولات للأسطورة.

ومن هذا المنطلق يستمد هذا التساؤل مغزاه الأساسى فى مناقشة بعض أوجه السياق الثقافى والحضارى الذى تتبدى فيه مشكلات علاقة النقد بالإبداع المعاصر، وفى إيضاح المبادئ النظرية التى يتخذها هذا البحث أساساً له فى التعامل مع هذه المشكلات.

يقول الناقد والمنظر الفرنسى بول دى مان:

يمكننا أن نبين دوماً أنه على كافة مستويات الخبرة الإنسانية ما يتلقاه البعض بوصفه (أزمة) ربما لا يمثل مجرد تغير، فمثل هذه الملاحظات تعتمد إلى حد بعيد على منظور الملاحظ. فالتغيرات التاريخية تختلف فى طبيعتها عن التغيرات الطبيعية؛ إذ إن المفردات المستخدمة فى وصف عمليات التغير التاريخى ليست إلا مجموعة من الصور البلاغية، غير خالية من المعنى، ولكنها تفتقد للنسب المادى أو الموضوعى الذى يمكن الإشارة إليه بصورة غير غامضة فى واقع مادى محدد ومعروف كما تحدث عن التغيرات المناخية أو التغيرات البيولوجية فى الكائنات الحية. فليس هناك جدل ما أو مجموعة من الدلائل والأعراض التى تستطيع أن تثبت بصورة قاطعة أن هذا الهياج المحيط بالنقد المعاصر هو فى الحقيقة أزمة نقدية تعمل - بدرجة أو بأخرى - على إعادة تشكيل الوعى النقدى لهذا الجيل<sup>(5)</sup>.

ربما يصح القول بأن كافة أنواع الخبرة الإنسانية وما تتلقاه من رؤى وأفكار، أزمومية كانت أو غير أزمومية، تعتمد بدرجة كبيرة - كما يشير المقتبس السابق - على منظور الملاحظ، إلا أن ذلك ينطبق على مجالات العلوم الإنسانية المجردة بالقدر الذى ينطبق به على مجالات

---

(5) Paul De Man, 'Crisis & Criticism', in *Blindness & Insight: Essays in the Rhetoric of Contemporary Criticism*, (London: University of Minnesota Press, 1971), Second edition, 1983, p. 8. تظهر الإشارات القادمة لهذا المرجع داخل متن الدراسة فى الصيغة التالية (الرؤية والعنى: ص؟).

العلوم الطبيعية التى تدعى واقعا كليا مستقلاً عن تغيرات الاستقبال الإنسانى ومنظور خبراته؛ إذ إن الملاحظة العلمية - أيّما ما وصلت ماديتها أو موضوعيتها - تقدم الملاحظ بنفس القدر الذى يقدم فيه الملاحظ ملاحظته العلمية.

وقد يصح القول أيضا بأن وصف عمليات التغير التاريخى تفتقد للنسب المادى، كما يسميها دى مان، Objective Correlative أو الموضوعية المادية التى قد يتمتع بها وصف عمليات التغير الطبيعى، إلا أن ذلك لا يقلل بالضرورة من موضوعية هذا الوصف فى مجال النقد أو فى غيره من مجالات العلوم الإنسانية المجردة بشكل عام، إلا بالقدر الذى تمثل به مادية العالم الطبيعى حقيقة هذا العالم المطلقة؟ فقد تختلف عمليات التغير التاريخى عن عمليات التغير الطبيعى اختلافاً ما يبدو مجرداً عما يبدو مادياً ملموساً، إلا أن ذلك لا يعنى بالضرورة اختلافاً تابعا فى درجة الموضوعية؛ إذ إن كليهما يتخذ وجوده فى العالم داخل اللغة التى تحتوى بالضرورة - كما يشير دى مان نفسه - مساحة بلاغية حتمية بين العلامة Sign والمعنى Meaning يستحيل معها تطابقهما المطلق (الرؤية والعمى: ص 6) وهى ذات المسافة المفارقة الجمالية التى أشرت إليها فى التمهيد السابق. فبالقدر الذى قد لا يستطيع به جدل فكرى ما أو مجموعة من الأدلة والأعراض المجردة ظاهرياً أن تثبت بصورة قاطعة وجود حالة ثقافية أو اجتماعية ما، تعدّها حقيقية، بالقدر نفسه قد لا تستطيع العلوم الطبيعية أن تثبت وجود ظاهرة طبيعية ما دون اللجوء إلى نوع من التجريد أو البلاغة فى تعريف ووصف هذه الظاهرة، الأمر الذى يجعلها معرضة، بالدرجة نفسها، لما تحويه الخبرة الإنسانية واللغة من نسبية واحتمالية. ومن ثم لا يبدو التعرف على التغيرات الطبيعية أكثر قطعية أو ثباتاً من التعرف على التغيرات التاريخية إلا بالقدر الذى يُعتقد به وجود واقع مستقل عن وعى الإنسان ومنفصل عن نسبية إدراكه وغير معتمد على احتمالية منظوره ولغته.



ومن هنا تتبدى إمكانية التعرف الموضوعى على وجود حالة  
الأزمة لا لاحتمالية الملاحظة الإنسانية بوجه عام فقط، أو لعدم  
استقرار المدرك الإنسانى ماديا أو مجردا، ولكن - كما يشير جاك  
دريدا- لعدم واقعية ما يخرج عن النص، ما يخرج عن اللغة (6). ومن  
ثم تكتسب هذه الإمكانية حقها فى الوجود كغيرها من الإمكانات  
المحتلمة فى ضوء غياب واقع مادى مستقل عن وعى الإنسان، بل  
وتبدو هذه الإمكانية - كما يشير دى مان نفسه - أمرا حتميا متعلقا  
بوجود النقد ذاته.

فدى مان يعترف بالتصاق ما يراه نقدا حقيقيا بفكر الأزمة  
التصاقا وثيقا، حتى أنه يقول بأن أنواع النقد الجاد كافة لا تتخذ  
وجودها إلا داخل أطر الأزمة التى يعرفها فيما يختص بالأدب بأنها  
"وعى الأدب الناقد للذات (بانفصال) المنتج المتوافق مع المتصور  
الأصلى للأدب عن مثيله غير المتوافق" يقول دى مان:

أما فيما يتعلق بالنقد المعاصر فيصير تساؤلنا إذا: هل استطاع  
النقد أن يمارس مثل هذا النوع من التفحص والتشكيك فى ذاته  
لدرجة التى تمكنه من التساؤل عن مدى اقترابه من تصوره الأصل؟  
هل يتسائل النقد عما إذا كان الفعل النقدي ضروريا من الأساس؟  
يزداد الأمر تعقدا عندما نعتبر أن مثل هذا التفحص  
والتشكيك هو فى الحقيقة ما يعرف الفعل النقدي ذاته. فالفعل  
النقدي، حتى فى أكثر صوره سذاجة ألا وهو التقييم، مهموم  
بالتطابق مع تصوره الأصل. فعندما نقول بأن هذا العمل جيد أو  
ردئ، فإننا فى الواقع نحدد درجة قربه من تصور أصل عن الأدب أو  
الفن، مضمنين بذلك أن العمل الردئ ليس فنا على الإطلاق وأن  
العمل الجيد - على العكس من ذلك يقترب إلى تصورنا المسبق عما

---

(6) J. Derrida, Of Grammatology, p. 159.

يجب أن يكون عليه الأدب. ولهذا السبب تتصل فكرة النقد وفكرة  
الأزمة اتصالاً وثيقاً للدرجة التي يمكننا بها أن نقول إن كل نقد  
حقيقى يتخذ وجوده الفعلى داخل إطار حالة الأزمة. وعليه يكون  
الحديث عن وجود أزمة نقدية هو إلى حد ما على الأقل حديث  
عاطل، إذ إنهما (أى النقد والأزمة) مقترنان اقترانا يجعل من الصعب  
وجود أحدهما دون الآخر. فقد نجد فى الفترات التى لا تعد فترات  
أزمة، أو فى فكر هؤلاء الذين يصرون على تفادى حالة الأزمة أياً  
كانت التكلفة، اقترابات كثيرة للأدب، تاريخية أو توثيقية أو صوتية...  
إلخ، لكننا لن نجد اقتراباً يمكن أن نسميه نقداً، أى اقتراب يضع فعل  
الكتابة نفسه فى نطاق الفحص والتساؤل محالاً بذلك تحديد درجة  
اقترابه من تصوره الأصل. (الروية والعمى، ص8).

ومن هنا تتبدى أهمية التعرف على وجود حالة الأزمة التى  
ترتبط كما يوحى المقتبس السابق مع النقد فى علاقة تكافلية  
تعايشية Symbiotic شبيهة بما يتواجد بين بعض الكائنات الحية.  
فوجود الأزمة هو الوجه الآخر لوجود الفعل النقلى الذى يعرفها  
ويحدد أبعادها، وتستمد منه كنه، ومغزى، وقيمة هذا وجودها، والفعل  
النقلى هو بدورة حالة الأزمة التى هى مبررات تدخله المنهجى  
ودافعية ابتكاره وخلفية اختياراته واقتراباته الفكرية. وإذا استعرنا  
مقولة العلوم الطبيعية بأن (الحاجة أم الاختراع) ربما استطعنا القول  
بغرض التقريب و التبسيط بأن وجود الأزمة يمثل حالة (الحاجة)  
التي تمنح النقد قيمته الفاعلة فى الثقافة، تلك القيمة التى بدورها  
تتمثل فى حالة الاختراع.

وعليه لا تبدو إمكانية التعرف على وجود أزمة فكرية أو ثقافية  
ما أمراً يمكننا فحسب بل أمراً ضرورياً يتطلبه وجود النقد والفكر  
عامة، أيما وصلت درجة تجريده أو لا قطعته، بل إنه على العكس من  
ذلك؛ كلما ازدادت درجة التجريد أو اللاقطعية أو الاحتمالية فى  
التعرف على وجود أزمة ما، وشى هذا التعرف باقتراب أكثر حميمية

لأعماق الأزمة وآلياتها الداخلية، إذ حينئذ يقلم الفكر القائم بهذا التعرف نفسه بوصفه - كما يقول دى مان - فكراً (ناقصاً للذات) (الرؤية والعمى ص 8)، واعياً بمحدوده وإمكاناته مما قد ينعكس بدوره على مفردات الأزمة المتعرف عليها موسعاً من حدود تفاعلاتها أو مُزِيداً فى تبيان أعماقها وبالتالى فى تبيان أهميتها أو قدر (الحاجة) التى تمثلها مما قد يؤثر بدوره فى مدى دافعية هذه الأزمة أو حثها للفكر على الإبداع والابتكار.

ومن هذا المنطلق تتخذ هذه الدراسة افتراضاتها المبدئية التى يمكن أن تلخص فى أطروحتين أوليين؛ أولاهما: أن حالة وجود أزمة ثقافية أو حضارية، والتى ربما تتمثل فى الوعى المتزايد بوجود حالة انفصال تطبقي بين النقد والإبداع، وبينهما وبين الثقافة الحياتية اليومية، تلك الحالة تعكس أو تشير إلى حالة موازية لها فى الوعى الثقافى والوعى الحضارى المعاصر كليهما، وأنه لمناقشة تلك الأزمة لنا إذا أن نناقش أصولها فى هذا الوعى.

وثانيتهما: أن مشكلات الاقتصاد الثقافى فى تأثيرها على سياسات النشر والإعلام وعلى حركة التفاعل الفنى والفكرى والثقافى، وفى تبادياتها الاجتماعية التى تنطوى عليها هذه الأزمة - على كل ما فى ذلك من تعقد وتشابك - لا تزال تشير إلى مجموعة واحدة من المشكلات المتعلقة بالممارسة النقدية وعلاقتها بالنص الفنى والممارسة الثقافية وعلاقتها بالوعى الثقافى والممارسة الحياتية وعلاقتها بالوعى الحضارى العام، وأن هناك جانباً آخر لهذه المشكلات تتعلق ببنية النظرة النقدية ذاتها وبنية الإبداع المعاصر ذاته فى مصر، بل وبنية الوعى الثقافى والحضارى العام نفسه فيما أسماه الفصل الأول بـ (سلطة البنية)، وعرفه - كما ستشير الصفحات القادمة بصورة أكثر تفصيلاً - بأنه يتمثل فيما يطلق عليه بول دى مان (المكانة المفضلة أو المنظور ذا الأفضلية الخاصة) *privileged point of view* (الرؤية والعمى، ص 11) الذى يتخذهُ وعى كل من المبدع

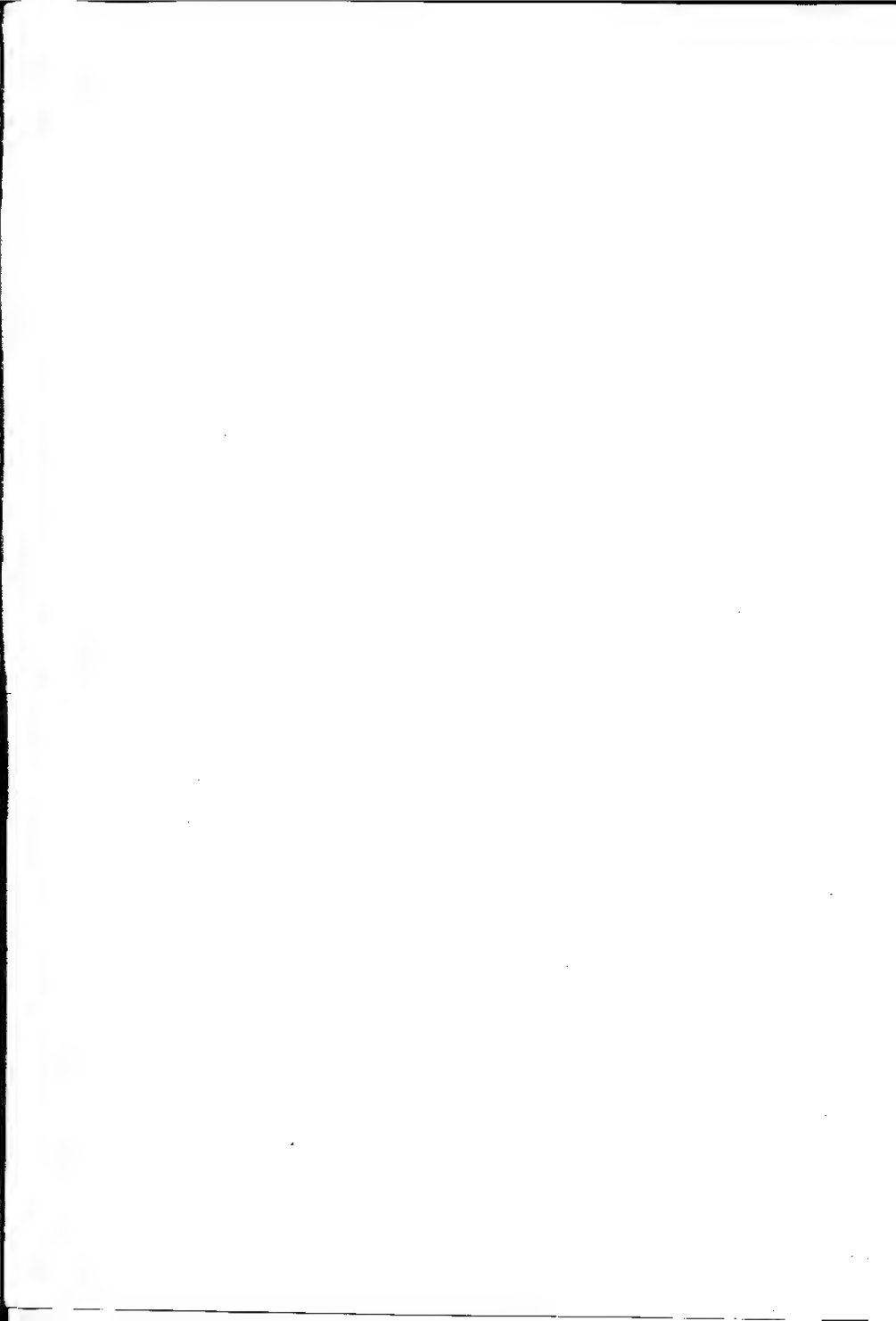
والناقد تجاه العالم على حد سواء، والذي تمنحه لهما بنية أعمالهما الإبداعية أو النقدية بالقدر نفسه الذي تصير فيه هذه البنية مثلاً عملياً على وجوده وحالة خاصة له.

فبدلاً من التركيز على الوضع الاقتصادي العام الذي يعاني منه الكاتب والناقد والقارئ على حد سواء في صوره الكثيرة والمتنوعة، أو على قيم النظم الاجتماعية والسياسية السائدة في تبدياتها الكثيرة والمتشابكة من حيادية الثقافة الرسمية ومركزيتها وحكومتها بما أنتجت من مبادئ تثبتيّة جماعية، وما خلفته من رقابة فكرية ومعرفية محبطة، وسيطرة مؤسسية على مشروعية الإبداع والنقد والمعرفة بشكل عام، إلى عقم أساليب التعليم وموضوعات الدراسة الأكاديمية، والضالة الفكرية التي يعاني منها الإعلام الرسمي بمبادئه الترسّخية وتهميشه لقيم الجلة والفردية والتغير، أو على غير ذلك من التبدّيات التي - برغم أهميتها البالغة - لا تزال بعيدة بدرجة ما عن المشكلات الفلسفية التي تعاني منها الكتابة النقدية والإبداعية ذاتها، بدلاً من التركيز على هذه التبدّيات أو أحدها، يقلّم هذا الفصل أطروحة مبدئية مؤداها أن في البنية ذاتها - أية بنية: بنية النظرة النقدية أو بنية الرؤية الفنية المعاصرة - ما يمنحها نوعاً من أنواع الاكتمال الذاتي الذي يستمد صلاحيته من منطق هذه البنية ذاته (أي من قدر ونوع الترابط والانسجام والشمولية التي تدعيها قوانينها الخاصة لحركة وكنه الفكر فيها) ويعمل بمقدار (تلقائية) أو (بداهة) ذلك المنطق على تأكيد استقلالية وجود هذه البنية الخاص، المنبثق من خصائصها الذاتية الداخلية لا من موضوعها الذي هو سبب وجودها، ومن ثم استقلالية النظرة النقدية أو الرؤية الفنية التي تمثلها هذه البنية، مرسخاً بذلك لمسافة تصوراتية فكرية أو فنية رؤيوية بين النص وبين العالم تكون جزءاً لا يتجزأ من أجدديات بنية العمل الفكري أو الفني ذاته ودعامة من دعائم رؤية المبدع وتصور الناقد أو المفكر للأشياء. وأن هدف البنية النهائي ليس في خدمة

موضوعها الذى أنشأت بغرض تحليله والوقوف على مغزى مفرداته، بل فى إرضاء قوانينها الداخلية ذاتها، وإشباع وحدتها الساعية للاكتمال من خلال التعرف على المغزى والمفردات التحليلية التى ترضى هذه القوانين وتشبع هذا الاكتمال وتقودها إلى استيفاء مشروعية وجودها المستقل. باختصار إن فى بنية النظرية النقدية والفنية عوامل تكوينية سلطوية تساهم فى فصلهما بعضهما عن بعض وإبعادهما عن الوعي الثقافى العام.

ولست أحاول - بتقديم هذه الأطروحة- تبيان مدى (إصابة) أو (خطأ) الحالة البنائية Structuralist التى تبديها النظرية النقدية والرؤية الإبداعية فى الكتابة. فقد حاولت الصفحات السابقة تلخيص التوجه النقدى والفكرى العام الذى تنطلق منه هذه الدراسة بأنه توجه يتخذ من الافتراضات الفلسفية والفكرية جميعها أسئلة لا تحتمل إجابات قواطع. ومن ثم ما تحاوله هذه الأطروحة هو مجرد فتح الباب لإظهار العوامل الانفصالية التى تحتوى عليها آليات البنية ذاتها - بنية النظرية النقدية والرؤية الإبداعية - والتى تشكل، كما سنرى فى الصفحات القادمة، أحد أهم الجوانب المساهمة فى حالة الأزمة الانفصالية التى يعانى منها النقد والإبداع كل وفق مبادئه ومنطلقاته، بل التى تعانى منها المجالات الثقافية والحضارية بشكل عام.

ولا تطمح هذه الدراسة أيضاً إلى تقديم رؤية نقدية Critique عامة وشاملة لمفردات النظرية البنائية كافة Structuralism فى صورها الكثيرة والمتشابكة من اللغويات البنائية Structural Linguistics عند دى سوسير وجاكسون وحلقة براغ وتشوميسكى وغيرهم إلى الأثرولوجيا البنائية - Structural Anthropology عند كلود ليفى شتراوس وعلم الاجتماع البنىوى Structural Sociology عند لوسيان جولدمان، والجماليات البنىوية Structural Aesthetics أو السيميوطيقا Semiotics فى أعمال رولان بارت



الفنية<sup>(8)</sup> Authenticity عند الناقد والمنظر التفكيكي الأمريكي بول دى مان (الرؤية والعمى: مقالات فى لغات النقد المعاصر) (1971). أما فى تحليل هذا الفصل للأصول التاريخية لحالة الأزمة التى تشكل منطلقنا الأساسى فيعتمد فى المقام الأول على مفهوم (الحداثاتية الثقافية) Cultural Modernity عند المفكر والمنظر الألمانى جورجى هابرماس فى مقالته الشهيرة، الحداثاتية: مشروع لم يكتمل (1981) Modernity: An Incomplete Project.

---

(8) يشير التعبير "authenticity" فى لغة الثقافة اليومية الإنجليزية إلى موثوقية الشئ أو عدم زيفه، فعندما يوصف الشئ بأنه (authentic) فإنه يوصف بأنه غير منتحل أو مدعى، أما فى لغة النقد فالتعبير يشير إلى تركيبة متداوبة بين معانى الجودة والإبداع والموثوقية والانتماء، مما يوحى بإمكان ترجمته إلى أصلية أو الأصلائية، إلا أن تعبيرى الأصلية أو الأصلائية قد يلقيان بظلالهما على معنى من معانى تعبيرات الأصالة أو الأصولية التى تشير إلى الارتباط بالموروث التقليدى وتوحى بالعودة إلى "الأصول" الأمر الذى يجعلها شبه مناقضة تماما لما يوحى به التعبير الإنجليزى. لذا اختار المؤلف تعبير (الجدارة) كمقابل لهذا التعبير يمكنه أن يحمل معانى الجودة والإبداع والموثوقية والانتماء جميعهم فى طياته.

## الفصل الأول





## سلطة البنية

### النظرة، النظرية، الأسطورة

#### 1- أبعاد الأزمة وسياسات الانفصال:

إذا كنا نتخذ من الجانب التطبيقي دليلاً لنا على وجود حالة أزمة بين النقد والإبداع المعاصرين، فهل ينبغي علينا في ظل ذلك أن نساءل عن إمكانية أن تتسلخ الممارسة النقدية انسلاخاً تاماً من أية شبهة تطبيقية؟ هل يمكن للنقد أن يتجرد تجرداً مطلقاً؟ أن ينفلت انفلاتاً كاملاً من مداراته حول الأعمال الفنية؟

كنا قد أشرنا في الصفحات السابقة إلى فكرة علم إمكانية انسلاخ العلوم الطبيعية - بأى من مناهجها وإجراءاتها انسلاخاً كاملاً عن درجة ما من التجريد أو البلاغة يستلزمها وجودها داخل اللغة ويحتاجها منطقها في تكوين تصوراتها وتقديم أطروحاتها، ووصف ظواهرها، وطرح نتائجها، ووضع قوانينها. فإذا كان ذلك كذلك في العلوم التي تعلو من المعرفة الوضعية Empirical Knowledge؛ أو المعرفة التي تفترض واقعا ماديا مستقلا عن الوعى به، على المعرفة الفلسفية Philosophical Knowledge؛ أو المعرفة الجدلية أى التي تناقش أصولها ومنطقاتها وترفض التسليم المطلق؛ المعرفة التي تعتبر الوعى وإشكالياته وأسئلته نقطة البدء والمنطلق، فالأولى إذا بالعلوم التي تعلو المعرفة الفلسفية على المعرفة المادية ألا تدعى لنفسها إمكانية مطلقة للانسلاخ التام من شبهة التطبيق؛ أو بالأحرى ألا تدعى لنفسها تجريدية مطلقة تشابه المادية المطلقة أو الموضوعية المطلقة التي تدعيها العلوم الطبيعية لنفسها.

والممارسة النقدية - أيا وصلت درجة التجريد التى قد تتعامل بها مع الأدب - تحتوى فى طياتها على نسبة حتمية من التطبيق، إذ إن الناقد الأدبى أو المنظر - حتى لو لم يكن فى كتاباته النقدية أو النظرية أية إشارة مباشرة لعمل فنى بعينه، أو لمجموعة ما من الأعمال لا يستطيع أن ينسلخ انسلاخا تاما عن تراث قراءاته الأدبية، بل وربما يمكننا القول أيضا بأنه قد لا يملك إلا أن ينطلق من هذا التراث الذى يشكل - كما أشار دى مان أعلاه (تصوره الأصل) أو الأساس، عن الأدب أو الفن عامة أو مرجعيته الخاصة التى تمكنه من تكوين رؤيته النقدية أو النظرية. فالتنقد إذا - أو ذلك النوع من النشاط الفكرى الذى نستجمع مفرداته وأنواعه المختلفة على سبيل التقريب والتسهيل تحت اسم واحد هو النقد هو فى أحد أبعاده على الأقل نقد تطبيقي، إن لم يحتو على إشارات مباشرة لأعمال فنية معينة، فهو يحتوى بين سطوره بالضرورة على إشارات ضمنية لكيان ما من الأعمال، تشكل خلفية المنظر أو الناقد الأدبية، والنبع الذى يستمد منه معايير أحكامه وقياس عليه مشروعية رؤاه.

ومن ثم يبدو التساؤل الرئيس الذى تتضمنه حالة الأزمة تلك مركزا بدرجة أو بأخرى حول قدر ضمنية هذه الإشارات، أو حول قدر ابتعاد الكتابة النقدية المعاصرة عن التوغل المباشر فى الأعمال الإبداعية بغرض تحليل هذه الأعمال، وبالتالي حول الجهود التى يجب على القارئ المتخصص - فضلا عن غير المتخصص - أن يبذلها فى محاولته لاستقراء المرجعية الأدبية الخاصة بكتابة نقدية ما، وهو ما يشى بوجود حالة عامة من الإحباط الثقافى يعانى منها كل من الكاتب الأدبى أو المبدع، أو الناقد أو المنظر، والقارئ العام على حد سواء.

فقد يرى الكاتب - على سبيل المثال لا الحصر - أن الدراسة النقدية تبدو منشغلة تماما بتحليل منطلقاتها الفلسفية المجردة حول ماهية الفن والنص واللغة والمؤلف وأفعال الكتابة والاستقبال،

ومهمومة بتبرير مناهجها الفكرية من التحليل النفسي Psycho Analysis والتأويل Interpretation أو القراءاتية Readership المعروفة بنظريات الاستقبال Reception Theories إلى البنائية Structuralism والتفكيك Deconstruction مكتفية بالإشارة العابرة لبعض الأعمال الأدبية بغرض تدعيم أطروحاتها لا بغرض الوقوف عند هذه الأعمال ذاتها، متجاهلة بذلك دورها الأساس في متابعة وتحليل الإنتاج الإبداعي المعاصر في تغيراته وتحولاته المستمرة وما لذلك من وقع إعلامي واقتصادي على حركة الإبداع نفسه وعلاقته بالوعى العام.

أما الناقد أو المنظر فقد يرى أن أولويات العمل الفكرى النقدي تتطلب مواجهة مستمرة وحثيثة لقضية ماهية النقد ودوره التى من دون الوصول إلى صيغة مرضية فى تعريفها داخل اشتباكاتنا الكثيرة - لا بالمستويين الفنى والنكرى فقط ولكن بالمستويات الاجتماعية والسياسية والاقتصادية الأخرى - قد تبدو أطروحات النقد وانعكاساته على الفن والأدب عارية من المشروعية الفكرية التى تمد اقتراباتنا بالمغزى وتمنح رؤاها أرضية الفعل وأدائيتها سبب الوجود، وتصير خالية من الأطر النظرية التى تهب بنيتها قيمة التدخل، وتعطيها أدوات التحليل والقياس وأمجديات الرؤية. وأن إلصاق النقد بدور تابع للإنتاج الإبداعي ومقرون بوجوده يرده إلى أطروحات الرومانسية وسذاجات النقد التقييمى الانطباعى ويحد من فعله الاجتماعى والسياسى العلم ويعرفه بما يقوض بنيته الفلسفية المستقلة ويهمش دوره فى إدراك حركة الوعى الإنسانى وكنهه وتفاعلاته التى يمثل الفن والإبداع - على أهميته - جانباً واحداً من جوانبها.

أما القارئ العلم فقد يرى أن كليهما قد انغلق على ذاته وانفصل بذلك ربما عن وعيه اليومى ولغة ثقافته الحياتية، قد يرى أنه ليس بحاجة حقيقية إليهما، بل إنهما بما يطرحانه من لغة متسامية

وسلطة معرفية، وبنية مغايرة فى قيمها ومنطقاتها، هما - أى النقد و الإبداع - كيان أجنبى يدعو إلى الريبة والتشكك إن لم يكن نوعا من الرفاهية الفكرية والاقتصادية التى قد لا يملك أن يعبأ بها أو يعول عليها فى خضم ضغوطه الحياتية اليومية.

وليس القارئ العلم أقل انغلاقا من الكاتب الأدبى أو المفكر الناقد، بل على العكس من ذلك تماما، إذ إنه برفضه الدخول إلى بنية أعمالهما ولغتهما وبإصراره على التشكيك فى جدواها وإنكاره لوجود أية علاقة لهما بثقافته اليومية، وبلا مبالاة الظاهرة بما قد يحمله من معرفة، يصنع لنفسه مكانا متساميا سلطويا يفترض فيه أنه إن لم يستطع الأدب أو الفكر عامة الوصول إليه (فى مقعده العالى) فهما إذا غير ذى جدوى أو نفع ولا يستحقان إمعان النظر والتأمل. وهو إذ يفعل ذلك يفعله مدعوما بالثقافة الحياتية اليومية بأسرها بكل ما فيها من قيم وبنيات تتشابه فى أعماقها، وقدر تشابكها؛ إن لم تزد عن تلك التى تطرحها الرؤى النقدية أو الفكرية أو الفنية، إلا أنه بفعله ذلك يرتكب ما يتهم به الفكر النقدى والإبداع من تسام وتغريب وسلطوية.

وليس الوعى النقدى والوعى الإبداعى ووعى القارئ الحضارى العلم هم وحدهم من يعانون هذه الحالة من الإنغلاق والانفصال والترهل، بل إنها - أى هذه الحالة - تنسرب فى معظم المفردات الثقافية والحضارية المعاصرة، وليس علينا إلا أن نرى - على سبيل المثال لا الحصر - مدى انفصال الخطاب الأخلاقى العلم الذى يمثله القانون عن الممارسة المؤسسية القانونية الفعلية التى من المفروض عليها تطبيقه، ومدى انعزالهما معا عن عرف التعامل اليومى أو قانون الشارع، أو أن تتأمل قدر انعزال الخطاب السياسى بطرفيه الرسمى والمعارض عن السياسات الفاعلة فى حياة الأفراد وقدر انفصالها معا عن مفاهيم العامة وطموحاتها، أو أن ننظر فى مدى انعزال مبادئ المؤسسة بشكل علم من الممارسة المؤسسية

اليومية، أو في قدر انعزالهما معا - أى المبادئ أو الممارسة الفعلية عن حاجات الحياة اليومية التى أنشأت هذه المؤسسة بغرض إرضائها، ليس علينا سوى أن نلاحظ كل ذلك وغيره الكثير من الأعراض التى سيشير الفصل القادم إلى قليل منها والتى تشير جميعها إلى انفصال ما يسميه المنظر والمفكر الألماني جورجن هابرماس<sup>1</sup> (المجالات الحضارية) Cultural Spheres<sup>2</sup> بعضها عن

<sup>1</sup> جورجن هابرماس "Jürgen Habermas" (ولد عام 1929) هو أحد أعلام الجيل الثانى من مدرسة فرانكفورت الفلسفية التى كونتها مجموعة من الفلاسفة والمفكرين الحضاريين وعلماء الاجتماع بمعهد الدراسات الاجتماعية "Institute for Social Research" بفرانكفورت - ألمانيا - 1929. من أعلام هذه المدرسة تيودور أدورنو، هوركيمر، ماركوس، ولتر بينجامين. ومن أهم ما تعرف به هذه المدرسة هو محاولتها إنشاء علم نقدي خاص بالمجتمع؛ فمن آرائهم أن النظرية النقدية ما هى إلا طريقة أخرى لتتقشف يستطیع بها الفكر أن يمزج المظاهر العامة للوعى الفلسفى بإنجازات العلوم الاجتماعية. أما هدفها النهائى، أو طموحها الأخير فربما يمكن تلخيصه فى محاولتها دمج النظرية فى الممارسة دمجا كليا شاملا يمنح الرؤية قوة يستطيع بها الفرد أن يتخلص من قيوده الضاغطة عليه فى مجتمعه مؤسسا بذلك لمجتمع عقلانى يرضى حاجات أفرادهم وطموحاتهم. يقول روبرت أودى Robert Audi فى معجم كامبردج للفلسفة أن تحليل هابرماس لقيم التواصل ومفرداته يسعى لتقديم نموذج لعلاقات غير سلطوية فى المجتمع والحضارة وطرح مدى أوسع نطاق أشمل لما نسميه العقلانية.

\* Cambridge Dictionary of Philosophy, (New York: Cambridge University Press, 1995).

صدر له أكثر من ثلاثين مؤلف باللغة الإنجليزية ما بين كتاب ومقال منها على سبيل المثال:

- Jürgen Habermas, The Theory Of Communicative Action, Volume One: Reason and The Rationalization of Society, (Bostan: Beacon Press, 1989).
- Jürgen Habermas, The Philosophical Discourse of Modernity, (Cambridge, MA: The MIT Press, 1987).
- Jürgen Habermas, On the Logic of Social Sciences, (Cambridge, MA: The MIT Press, 1988).

وهو يعمل حاليا أستاذًا للفلسفة وعلم الاجتماع بجامعة فرانكفورت بألمانيا. أنظر على سبيل المثال:

بعض بقدر انفصالها عن الثقافة الحياتية اليومية، حتى نرى مدى تغلغل هذه الحالة من الانفصالية والترهل والإنغلاق بكل ما فى أعراضها من أزومية وحلة فى حركة الوعي الثقافى والحضارى العام. ويتتبع هابرماس أصول هذه الحالة الانفصالية ومنشأها إلى بدايات فكر الحدائثية الثقافية Cultural Modernity الذى اتخذ تشكلاته الفعلية إبّان حركات التنوير الأوروبية Enlightenment فى القرنين السابع عشر والثامن عشر فى صورة انبثاق مبادئ حضارية وثقافية واجتماعية عامة من مثل التخصصية Especialization والأداتية Instrumentalism والتوظيفية Functionalism والمؤسسية Institutionalization<sup>3</sup> وما ترتب على

---

- Tom Bottomore, *The Frankfurt School: Key Strategies*, (New York: Routledge, 1984).

- M. J. Bernstein, *Recovering Ethical Life: Jürgen Habermas and The Future of Critical Theory*, (New York: Routledge, 1995).

- Jane Braaten, *Habermas's Critical Theory of Society*, (Albany, Ny: Suny Pres, 1984).

\* Ted Honderich, *The Oxford Companion To Philosophy*, (Oxford & New York: Oxford University Press, 1995).

\* Michael Pusey, *Jürgen Habermas, Key Sociologist Series*, (New York: Routledge, 1987).

2 Jürgen Habermas, *The Structural Transformation of the Public Sphere: An Inquiry Into a Category of Bourgeois Society*, (Cambridge, MA: The MIT Press, 1989), p. 80.

3 يشير التعبير "Functionalism" بمعنى التوظيفية إلى نهج فكرى يقول بصناعة الأفكار والأفعال والمنتجات التقنية جيمعها وفق إطار يجعل جميع مفرداتها متوظفة توظفا لا يقل ولا يزيد البتة عن متطلبات خدمة أهدافها التى أنشأت من أجلها، مشيرا بذلك إلى أسلوب فى التطبيق الحضارى والتقنى والفكرى لا يعترف بالأبعاد الجمالية للمنتج إلا بالقدر الذى تساهم فيه هذه الأبعاد فى إرضاء هدف هذا المنتج النهائى ووظيفته التى خرج للوفاء بها. ويظهر هذا المبدأ بوضوح كما يشير تشارلز جينكز - فى عمارة مرحلة الحدائث العليا "High Modernism" - أواخر القرن التاسع عشر حتى منتصف

ذلك من رؤية للحضارة بوصفها منقسمة أو منفصلة إلى مجالات حضارية مستقلة لا يجمعها سوى روابط منطقية شكلية. يقول هابرماس:

منذ أن تحللت الرؤى الكونية الموروثة من الميتافيزيقا والأسطورة وتوزعت إشكالياتها التقليدية بين منظورات محددة ثلاثة هي الحق، الخير، الجمال، والتي يمكن التعامل معها بوصفها أسئلة المعرفة والعدل والذوق، وما ظهر في العالم الحديث هو التفرقة بين مجالات القيمة الحضارية للعلم والأخلاق والفن ومن ثم تحول هذه المجالات إلى مؤسسات ثقافية معهودة للخبراء، تطابق في قيمها قيم النظم الحضارية المستمرة في كل مجال، فالحق صار العلم أو الخطاب العلمي، الأخلاق صارت البحث القضائي أو "القانون"، والجمال صار الإنتاج الفني والتقد<sup>4</sup>.

---

القرن (العشرين تريب) بمانيتها الصندوقية العالية الخالية من أية أبعاد جمالية غير وظيفية. أنظر:

- Charles Jencks, *The Language of Postmodern Architecture*, (New York: Rizzoli, 1977), p. 79.

- Kenneth Frampton, *Modern Architecture: A Critical History*, (New York & Toronto: Oxford University Press, 1980).

ويرتبط هذا التعبير ارتباطاً وثيقاً بتعبير الأدوات Instrumentalism، الذي يشير بدوره لنهج فكري يقيس المعرفة بمدى أدائها أي بمدى قدرتها على التحول لأداة عملية منتجة في واقع عملي بعينه، فهو يعترف بقيمة الافتراضات العلمية والحضارية والثقافية والفكرية فقط حال كونها مفيدة بشكل ما في واقع عملي محدد مشيراً بذلك إلى مزيج من معاني الاستخدامية والنفعية والغرضية والمادية تتحول بها الأفكار والأفعال والأشياء إلى مجرد أدوات تخدم أهدافاً عملية معينة تكسيبها قيمتها الأولى والأخيرة. أنظر:

- Andreas Huyssen, 'Mapping the Postmodern' in the *Post-modern Reader*, Charles Jencks (ed), (London: Academy Editions, 1992).

4 - Jürgen Habermas, 'Modernity: An Incomplete Project' (1981), in *Postmodernism: A Reader*, Thomas Docherty (ed.) (New York & London: Harvester Wheatsheaf, 1993), p.103.

ولهذه المقالة ترجمات كثيرة للإنجليزية منها على سبيل المثال نسخة بعنوان:

*Modernity: An Unfinished Project*



الأمر الذى أدى بدوره إلى انفصال هذه الأسئلة الإنسانية وثيقة الارتباط، بعضها عن بعض، حتى توزعت إلى مجالات حضارية مستقلة، ثم إلى مؤسسات متوازية انقسمت بدورها انقساماً داخلياً إلى فروع تحتية، وتحت تحتية كثيرة يحمل كل منها إيقاعه الخاص ومبادئه التركيبية الخاصة ومنطقة الخاص ومنطوقاته وفلسفاته الخاصة، بل ويحمل كل منها أيضاً تاريخه الخاص، إلى الحد الذى تستطيع به هذه الفروع جميعها أن تدعى لأنفسها صلاحية ذاتية مستقلة عن شبكة تفاعلاتها بالأسئلة أو البنى الحضارية الأخرى داخل المجال الحضارى الواحد. وهكذا انفصلت الأسئلة الإنسانية الأولى إلى شذمة من البنى الكلية والتحتية تفتت معها تجارب الإنسان الحياتية والوجودية؛ ذلك أن (التعامل التخصصى) - كما يقول هابرماس - لعمليات الانتقال الحضارى من جانب اعتبار صلاحياتها وحده يضع التركيز على البنى المنطقية الخاصة بكل من هذه النظم المعرفية الأمر الذى يقود بدوره إلى انفصال هذه المؤسسات أو الثقافات المتخصصة بعضها عن بعض وعن الوعى الشعبى العام. فالإضافات العلمية والتقنية والثقافية التى خلفها هذا التعامل التخصصى الانغلاقى - برغم أهميتها البالغة - لم تجد لنفسها أرضية فعلية فى التعامل اليومى.

وليس اعتبار الحدائيات الثقافية Cultural Modernity بمبادئها التى ذكرناها سالفاً مسئولة - ولو بشكل جزئى - عما تعاني منه المجالات الحضارية من تهرل وانفصال يقلل من قدر قيمة الإنتاج العلمى أو الثقافى الذى أفرزته هذه التخصصية Specialization

---

فى كتاب تشارلز جينكز السابق ذكره. تظهر كافة الإشارات القادمة لهذا المرجع فى متن الدراسة نفسها بالصيغة التالية (مشروع الحدائياتية: ص--)

والأداتية professionalism والتوظيف Functionalism بنفس  
القدر الذى لا يقلل به ذلك من العواقب الثقافية والاجتماعية التى  
يبدو هذا الفكر أحد أهم أسبابها أو أصولها التاريخية والتى من  
الممكن أن تُرى كثرة المؤتمرات التى تناقش مشروعية المعرفة  
وعلاقتها بالثقافة الحياتية، كاعترافات عملية على وجودها. فالمفارقة  
التي تتضمنها مثل هذه المؤتمرات بين اعترافها بوجود أزمة الانفصال  
بين النقد والإبداع والثقافة اليومية، وبين اثباتها غالبا من سياق  
المؤسساتية الذى خلف هذا الانفصال من الأساس، أو بين انعقادها  
أحيانا لمناقشة قضية عمومية النقد وتجرده وانغلاقه على ذاته وبين  
اعتبارها هذه القضية كموضوع معهود (للخبراء) المتخصصين أى  
اتباعها لمبادئ التخصصية والأداتية التى سببت هذا التجرد  
والانغلاق، تشير هذه المفارقة إلى قدر انسراب هذه المبادئ ذاتها فى  
الوعى الحضارى والثقافى المعاصر كليهما.

من هنا تتبدى أبعاد الأزمة، لا فى الأعراض التى ذكرناها  
سابقا، رالتى ربما تمثل ثلاثة الناقد والأديب والقارئ العام أحد  
جوانبها المتغامضة نسبيا، ولا فى الأصول الفكرية والحضارية التى قد  
تشكل جذور هذه الأزمة التاريخية، ولكن فى إشارة كل ذلك إلى  
وجود حالة عامة من الانقسام فى الوعى الحضارى نفسه توازى  
أعراض هذا الانفصال والانغلاق التى ذكرناها آنفا وتشكل أساسها  
فى الوعى الفردى والجماعى على حد سواء. انقسام وعبى اعتادت أن  
تمرره التريخية المعاصرة وكأنه يمثل إحدى عاديّات التفاعل الحضارى  
المقبولة، وكأنه يمثل أحد المظاهر الحتمية لمحاولات الإنسان السيطرة  
على تعتدات حياته فى الزمن الحديث، وكأن وجوده لا يمثل شرخا  
عميقا لتعريف الفرد والجماعة لأماكنهم الحضارية والثقافية فى  
مجتمعنا هذا، ومن ثم فى تعريف أدوارهم ككيانات هى بالضرورة  
كيانات ناعلة، وكجزء لا ينفصل عن الفعل الحضارى العام، وكأن  
وجود هذا الوعى المترهل فى انقسامه ليس إلا مشكلة ثقافية وفكرية

أخرى: يمكن التعايش معها، يمكن جدولتها، يمكن تحديدها وتغليها تحت طبقات كثيرة من التعتقدات والعلاقات تعمل على تغيم معالمها وتعميتها، فيمكن وضعها فى غرفة عقلية ما فى مؤخرة الذاكرة تُجنب هذه القرية ألم الدخول إليها فى أعماق الوجود الإنسانى المعاصر الذى ربما بتعريف ما بوعيه من انقسام وترهل، يتهدد معناه الذى عرّف به مرارا، ويهتز نوع القيمة التى ألصقت به لتبريره، ويتهاوى وزن النظرة السائدة إليه؛ ذلك الألم هو ألم التعامل مع تفاصيل هذا الوعى المنقسم الذى قد يؤدى بهذه القرية لأن تنقض أسس إيماناتها التى اعتادتها وارتاحت إليها، لأن ترتد على نفسها تحليلًا وتشريحًا ونقدًا فترى ما قد يكون بها من زيف أو جمود أو ضالة.

ومن هنا يتبدى لنا قدر أهمية تعريف هذه الحالة الوعية لا فى محاولة منا لمنطقتها وجدولتها وتغليها بغطاءات كثيرة من الجدل النئى الذى من شأنه أن يخفى معالمها فيصير أمر تجاهلها أمرًا مقبولا، بل فى محاولة منا لرؤية آليات وجودها وتفاعلاته بغرض الإسهام فى فتح طريق أمام العمل على مواجهتها وتحجيم عواقبها.

يبدو تعريف هذه الحالة ملخصا فى جانبين اثنين هما وجهان لهذا الوعى المنقسم والمترهل يمثلان كلاهما مقارنة مظهرية Paradox كتلك التى تعرف بها فيزياء الطاقة أبعاد المادة - متناقضة فى مظهرها، متوافقة فى كنهها - تشير إلى آليات حركة هذا الوعى إبان إنتاجه لتبدياته التى تدل عليه، أو إلى تفاعلات بنيته الداخلية حال وجوده وفعله، ذلك أنه - أى هذا الوعى - وعى متعلق على ذاته ومنفصل عنها فى آن واحد، متمركز فى ذاته وغير واع بها فى آن واحد، وعى يضع نفسه مركزًا للعالم فينفصل بذلك عن نفسه وعن العالم كليهما.

وتبدأ آليات هذا الوعى التى تؤول به فى النهاية للتمركز والانغلاق من فعل تبأوره على تصوارته ورؤاه التى تعرف مكانه

الحضارى والثقافى فى كل لحظة اجتماعية معينة - أى التى تشكل معرفته بدوره الإنسانى والفكرى والاجتماعى فى علاقته بالآخرين وتبدى فى نوع استنتاجاته وهدف أفعاله التى تشكلها خلاصة خبراته الحياتية وجُلِّ مفاهيمه عن وجوده وقيمه وإمكاناته ورغباته ومواهبه وقلد معرفته... إلخ من خلال التفاعل السطحي مع؛ أو (النقد) الانطباعى لـ الأماكن الحضارية والثقافية الأخرى، والتصورات الأخرى والرؤى الأخرى والانطباعات الأخرى والرغبات الأخرى التى ليس من شأنها أن تتطابق مع مثيلاتها عنده؛ فيمده ذلك بنوع من الصلاحية المُمركزة Centralized Validity تثبت انفصاله عن الوعي الآخر وتمنحه استقلالية الوجود ومشروعية الفعل وثقة التدخل والتخاطب التى من خلالها يستطيع أن ينقد ما فى وعى الأماكن الحضارية الأخرى من اختلاف، فى حلقة فكرية مفرغة تهدف أولاً وأخيراً لحماية هذا الوعي ومكانه الحضارى والثقافى ضد أى احتمال للتدخل أو النقد أو (الانتهاك) وبخاصة ضد أشد أنواع هذا النقد حدة وأصالة ألا وهو (نقد الذات).

مثل هذا الوعي الحضارى الذى يستمد صلاحية وجوده ومشروعية سلطته فى الفعل الاجتماعى فقط من ادعائه استيعاب التصورات والرؤى الوعية التى تمثلها الأماكن الحضارية أو الثقافية الأخرى، أى من التغنى على ما يستقرئه فيها من ضعف خبروى أو معرفى أو فعلى عبر انتقائه الملامح والعلامات التى بنقدها أو نقضها تتقوى مركزيته هو، وروحية رؤاه وتساميها وإحكامها - مثل هذا الوعي - هو وعى أسير لبنيته وتابع لما تتطلبه منه من اقترابات تعمل على استيفاء تكوينها وإرضاء آلياتها الداخلية وتثبيت مشروعاتها ودحض أية شبهة خارجية أو داخلية للتدخل بها أو نقدها، هو - باختصار- وعى منفصل عن ذاته بقدر تمركه فيها وإعلائه لها.

فبإدعائه هذا الاستيعاب يبدو وكأن دوره الأساس وهمة الأول والأخير هو فى إثبات صلاحية بنيته وقوانينها وآلياتها، مشيراً بذلك،

لا لمركزية هذه البنية وإطلاقها، ولكن لانغلاقه هو على نفسه وانفصاله الفعلي عن الوعي الآخر وعن الأماكن الحضارية والثقافية الأخرى التي تمثل هذا الوعي، مشيراً بعبارة أخرى لانفصاله عن ذاته وعدم قدرته على الدخول إليها أو جرأته على تحليلها ونقدها.

فحتى لو تصادف واستطاع مثل هذا الوعي المنفصل عن ذاته أن يتعرف على بعض من جوانب الوعي الثقافي أو الحضاري الآخر، فإن ذلك لا يعنى قدرته على (التباس) حالة الوعي الآخر التي تتطلبها هذه المعرفة، والتي ربما لا يمكنها الحدوث دونما التباس هذا الوعي لذاته التباساً كاملاً، بمعنى انعكاسه على نفسه، نقده لذاته أولاً، بصيرته ببنيته نفسها، ومن ثم إفرازه لأدوات نقدية وفلسفية تدرك آليات هذه البنية وتتعرف على نقاط الضعف فيها وتنقدها نقداً ربما يقوِّض من مبادئها نفسها، من منطقها وحركة الفكر فيها؛ من الآليات والتصورات التي تستمد منها مشروعية الفعل، وقدرة الحكم واستقلالية الوجود. باختصار لكي يستطيع وعي ثقافي أو حضاري ما التواصل الفعلي مع غيره يجب عليه أن يتواصل مع ذاته أولاً، أن يمتلك القدرة النقدية والجرأة الفكرية - أى أدوات الشك والتفحص اللازمة لرؤية بنيته نفسها وتعديلها، الأمر الذي قد يفضى به فى النهاية إلى نقض وجود أية رؤية مركزية فيها؛ لأى ثبوت إلى أو مبدئية مطلقة، لأى تسلسلية فكرية مستمرة أو وجود بديهي أول؛ أو بعبارة أخرى: الأمر الذي قد يدعوه فى النهاية لنقض (البنية) فيه وبالتالي لنقض استقلاله الكلى ووحدويته وانفصاله عن نفسه وعن الآخر سوياً.

ومن هنا تظهر مشكلة البنية التي طرحنا فكرتها الأساسية سابقاً: هل تستطيع البنية - أية بنية بالمعنى المطروح أعلاه - أن تتجاوز ذاتها فتشرب أو تستوعب بنية أخرى، بتصورات أخرى، بمبادئ ومنطلقات أخرى حتى ولو تطابقت آلياتهما؟ أم أن وجود البنية يعنى فى حد ذاته مركزيتها ووحدويتها؛ يعنى وجود مجرد

تشرب صوري للبنى الأخرى والتصورات الأخرى؛ مجرد تشرب لما بها من معالم وملامح تتسق مع آليات البنية المنشربة ومنطقها ونوع تصوراتها عن العالم؟ هل وجود البنية نفسه يعنى بالضرورة تجاهلها أو تعميتها أو تغميضها لأى من المبادئ والتصورات التى قد تقوض من دعائمها وأسسها؟

قد رأينا فى الصفحات السابقة كيف أن التعامل مع عمليات التفاعل الحضارى وفق مبادئ الحدائثية الثقافية (الأدائية - المؤسساتية - التوظيفية... إلخ) من شأنه أن يضع التركيز على البنى الداخلية أو منطق المشروعات الذاتية لكل من هذه العمليات؛ فتعمل بذلك على فصلها بعضها عن بعض كمجالات حضارية معهودة للخبراء فى كل مجال، أو كبنى ثقافية مستقلة يعمل كل منها وفق منظوره وآلياته وتصوراته، بل وتاريخه الخاص منعزلا بذلك عن الوعي الشعبى العام بقدر انعزاله عن غيره من البنى الحضارية الأخرى.

فأيا ما كان إذا النموذج البنائى المتخذ، تبقى البنية فى حد ذاتها عنوان هذا الانفصال، ومصدر مشروعيتها. أيًا ما كان النموذج المتخذ، أهو نموذج نظام العلاقاتية التعريفية أو التعريف بالاختلاف والاكتمال والآنية، الذى طرحه دى سوسير فيما يعرف بـ (اللغويات البنائية) فى مطلع هذا القرن، أو هو النموذج البنىوى الذى تحولت به هذه الرؤية العلاقاتية لا اللغة إلى (بنية) Structural Significance<sup>5</sup> تتشكل ملامحها وفق أبجديات التواصل الرمزي Codified Communication التى تشكلها علاقات العلامة Sign أو الدال Signifier أو الصورة الصوتية Concept فى تفاعل

---

5. David Roby, 'Modern Linguistics and the Language of Literature' in *Modern Literary Theory: A complete Introduction*, Ann Jefferson & David Roby (eds.), (London: B.T. Batsford, 1986), p.61).

الرسالة Message بكل من المرسل Addresser والمتلقى Addressee لإنتاج المعنى Meaning أو الدلالة Significance داخل أعراف Conventions أو سياقات Context أو شفرة Code الاستقبال المتعارف عليها في نموذج التوظيفية العلاقاتية المطلقة الذي طرحه رومان جاكوبسن<sup>6</sup> وحلقة براغة اللغوية<sup>7</sup> أو هو نموذج التأثير والتأثر الذي يسميه دى مان (نقض الأسطورة المتبادل بين الذوات) Demystification Subjective-Inter (الرؤية والعمى: ص10) الذي تتذابوب فيه طاقات الفعل بين الملاحظ (بكسر الحاء) والملاحظ (بفتح الحاء) والملاحظة في الأنثروبولوجيا البنائية عند كلود ليفي شتراوس<sup>8</sup> أو في غيره من النماذج البنائية الأخرى (لوسيان جولدمان، رولان بارت، نيوم تشومسكى... إلخ)، تبقى رؤية البنية للعالم، وحلمها الذي يشكل طموحها الأخير، في وجود حالة تركيبية دينامية مطلقة، شبكة كونية ضخمة من العلاقات التحتية المتفاعلة

<sup>6</sup> انظر على سبيل المثال:

- Roman Jakobson, *Lectures of Sound and Meaning*, (Cambridge, MA: The MIT Press, 1937), introduced by Claude Levi-Strauss.

- Roman Jakobson, "Closing Statement: Linguistics and politics", in *Style in Language*, Thomas A Sebeok (ed.), (Cambridge, MA: The MIT Press, 1960).

<sup>7</sup> أنظر على سبيل المثال:

- Rene Wellek, "The Literacy Theory and Aesthetics of the Prague School", in *Discriminations*, (New Heaven: Yale University Press, 1970).

- Boris Thomashivsky, "Thematics", in *Russian Formalist Criticism* L.T. Lemon & M.J. Reis (eds.), (Lincon, University of California Press, 1969).

- P. Garvin (ed.), *A Prague School Reader*, (Washington: Georgetown University Press, 1964).

<sup>8</sup> Claude Levi-Strauss, *Structural Anthropology*, Vol. 1. (1958), Claire Jacobson & Brooke Grundfast Schoepf (tans.), (Harmondsworth: Penguin, 1968).

تتعرف مفرداتها وتتبادل مواقعها ويتغير كنهها بارتباط وجودها المطلق وفق قوانين ومناهج تركيبية واحدة، تنتظم عليها جواهر الأشياء جميعها من أدق تفاصيل الوجود الإنساني إلى أكثرها مظهرية وتبدلًا، وتبقى هذه الآلية المطلقة والوحدوية والانسجامية والاكتمالية فى كنه أدائها الانفصالي وتقدرتها على عزل الوعى وبأورته واستعباده.

وسؤالنا هنا هو: هل يستطيع الوعى الحضارى والثقافى - والحال هكذا- أن يتجاوز هذا الانفصال؟ هل يستطيع الوعى أن يتجاوز سلطة البنية التى سكنته منذ بدايات العصر الحديث؟ الأمر يزداد تعقداً عندما تواجهنا رؤى تحليلية وفلسفية تعبر عن هذه النظرة الخيالية للعالم فى ذات محاولاتها لعلاج هذا الانفصال مستبدلة بذلك بنى كثيرة ببنية واحدة، وسلطة متفرقة بين بنيات كثيرة بسلطة مركزة فى بنية واحدة.

يرى هابرماس على سبيل المثال أن تجاوز مثل هذه الحالة من الانفصالية والانغلاق والتدخل فى الوعى الثقافى والحضارى المعاصر لن تتم بإرغام أى من هذه المجالات الحضارية على الانفتاح أو الانفجار أو الانتشار القسرى فى المجالات الأخرى، أيًا ما كان المجال أهو العدل = القانون / الأخلاق / العرف، أو الحق = المعرفة عامة / الخطاب العلمى والأكاديمى / الفلسفة / الحكمة الشعبية، أو الجمال = الذوق / الفن / النقد الفنى - بل من خلال نوع من الانفتاح التلقائى والشامل والعقلانى المتبادل فى كافة صوره بين هذه المجالات جميعها، نوع من العقلانية التواصلية Communicative Rationality (مشروع الحدائثية: ص102) الشاملة التى يستطيع بها الوعى أن يثبت قيم الاتصال الحر بين هذه المجالات بعضها ببعض، وبينها وبين الحياة اليومية. يقول هابرماس:



إن عمليات الدخول إلى المعنى والوصول إلى تفهم متغلغل وعام في كافة جوانب العالم الحياتي تتطلب نوعاً من الشمولية والانتشار في التفاعل الحضارى يعمل بكل ما فيها من اتساع. ففى الممارسات الاتصالية للحياة اليومية يجب أن تتخلل ويتمزج عمليات التأويل المعرفى كافة، والتوقع الخلاقى، والتعبير اللغوى، والتقييم، أحدها بالآخر تخللاً وامتزاجاً حميمين وشاملين. ومن ثم لا يمكن علاج انعزالية الحياة اليومية، وما يترتب على ذلك من فقر ثقافى وحضارى فيها، من خلال محاولة إرغام واحد من المجالات الحضارية على الانفتاح أو التبعر فى غيره. فمثل هذه المحاولة لن تمثل ـ على أفضل الأحوال إلا استبدال نوع من الضالة وقصر النظر بآخر مثله (مشروع الحداثاتية: 105 - 106).

وهكذا يرى هابرماس أنه للوصول إلى هذا النوع من الانتشار الحضارى والثقافى فى الممارسات اليومية الحياتية ومعالجة هذا الانفصال والانغلاق بين مجالات الحضارة وبينها وبين الحياة اليومية، ومن ثم تخليق هذه (العقلانية التواصلية) التى من شأنها ـ على ما يبدو ـ أن تؤسس لتعريف وجود هذه المجالات الحضارية نفسه من خلال قدر انفتاحها أو تواصلها العقلانى المنطقى بعضها ببعض وبالعالم الحياتى ـ للوصول إلى ذلك ـ يجب تغيير مجرى ما يسميه بـ (التجربة الجمالية) Aesthetic Experience فى عقلية الفرد نفسه، لا عندما ـ على حد تعبيره ـ (تعبّر عن نفسها أساساً فى صورة أحكام ذوقية)، ولكن عندما تصير موجهة نحو اكتشاف (مشكلات الحياة التاريخية)، أى مشكلات الوجود الإنسانى نفسه، إذ إنها حينئذ ـ وفقاً لهابرماس ـ "لا تصير جزءاً من لعبة اللغة فى مجال النقد الجمالى الذى يحتكره الخبراء؟"، بل تصير "جزءاً من التفاعلات المعرفية والتوقعات المعتادة للفرد عامة" فتعمل بذلك على "تغيير النهج الذى تشى به هذه المجالات بعضها ببعض" (مشروع الحداثاتية: ص 106)، يقول هابرماس:

فعندما تستخدم التجربة الجمالية عامة، لا تلك المؤطرة. بأحكام خبراء النقد الذوقية، في التفاعل مع مواقف الحياة التاريخية، والاتصال بمشاكل حياتية عميقة، تدخل هذه التجربة لعبة لغوية مخالفة لتلك التي يستخدمها الناقد الفني أو الجمالي. فحينها تستطيع التجربة الجمالية لأن تجد تأويلنا لحاجتنا التي في ضوءها ندرك العالم فقط، ولكنها تتخلل توقعاتنا البديهية وعمليات استخراج الدلالة المعرفية لدينا، أي تغير من النهج الذي تشي به هذه المجالات بعضها ببعض (مشروع الحداثيات: ص 106)<sup>9</sup>

لا يبدو ما يطرحه هابرماس من علاج بعيداً كل البعد عن فكرة البنية التي طرحناها أعلاه والتي تبني الوعي الحضاري المعاصر لها قد سببت هذا الانفصال والانغلاق فيه من الأساس. فبدلاً من وجود بنيات مستقلة للمجالات الحضارية، لها أطرها الخاصة التي تعمل على فصلها بعضها عن بعض وعن الحياة اليومية - كما

<sup>9</sup> النص الإنجليزي الذي لُخص منه هذا المقتبس هو:

This exclusive concentration on one aspect of validity alone, and the exclusion of aspects of truth and justice, breakdown as soon as aesthetic experience is drawn into an individual life history and is absorbed into ordinary life. The reception of art by layman, or by the everyday expert goes in a rather different direction than the reception of art by professional critic.

Albrecht Wellmer has drawn my attention to one way that an aesthetic experience which is not framed around the experts' critical judgments of taste can have its significance altered as soon as such an experience is used to illuminate a life-historical situation, and is related to life problems; it enters into a language game which is no longer that criticism. The aesthetic experience then not only renews the interpretations of our needs in whose light we perceive the world, it permeates as well our cognitive signification and our normative expectations and changes the manner in which all these moments refer to one another.

أشركه من خلال التركيز شبه الكامل على إرضاء آلياتها الداخلية واستيفاء صلاحية وجودها المستقل، يقترح هابرماس إطاراً أكبر وبنية أوسع وأشمل تتناول فيها جميع الأطر الداخلية والبنى الصغيرة، هي نوع من العقلانية التواصلية الشاملة تتألف آلياتها من آليات البنى التحتية التى احتوتها فتعرف وجود مفردات هذه البنى من خلال علاقاتها التواصلية المتفاعلة بالمفردات الأخرى فتتسق اتساقاً وجودياً فى وعى الفرد بتغير مجرى التجربة الجمالية لديه إلى نوع من أنواع التجارب الجمالية الميتافيزيقية (مشكلة الوجود الإنسانى) يضع أساس هذه العقلانية بتوحيد التوجه الإنسانى أو الوعى نحو هذه البنى.

لو افترضنا - على سبيل الجدل المحض - أنه يمكن للتجربة الجمالية عند الفرد أن تتغير فتصير مهمومة بالوجود الإنسانى عامة، وأن ترتبط بالمشاكل الحياتية الآنية فى آن واحد، وأن بفعلها ذلك يمكنها أن تغير الشكل الذى تنفصل به المجالات الحضارية بعضها عن بعض وعن الحياة اليومية فقدرت على تجميعها وتوحيدها جميعاً ومن ثم توحيدها شتات هذا الوعى الحضارى المنقسم والمترهل والمنغلق، فهل يمكن حينئذ أن تتواجد إزاء البنية الكونية الضخمة بنية أخرى، تصورات أخرى، رؤى أخرى، وجود إدراكى آخر، يختلف فى آلياته ومنطقه ومنطقاته ومبادئه عن آليات ومنطق ومنطقات هذه البنية؟ أم أن سعى هذه البنية للوحدوية والشمولية المطلقة هو نفسه ما يعرف وجودها، هو آلية أساس فى تكوينها، وكأنها تعمل بصورة لا واعية تقريبا على ترويض أى تصور أو رؤية أو مبادئ تبدو مخالفة لها؟

هل يعنى هابرماس أن بتركيزه على مداواة منطق الانفصال الخارجى بين هذه البنى الحضارية فى وعى الفرد هو فى واقعته يثبت

منطق انفصال أكبر وأعمق هو منطق فصل البنية للوعى عن ذاته،  
عن نقده لها، وانعكاسه عليها وكأنه بذلك يعبر عن محاولة (البنية)  
نفسها للوصول إلى أقصى درجات الشمول والاكتمال؟

يقول المفكر والناقد الفرنسى جان - فرانسوا ليوتار:

إن ما يتطلبه هابرماس من الفنون ومن التجربة الفنية التى  
تمنحها، هو باختصار أن تغلق من الفجوة المتواجدة بين  
الخطاب المعرفى والأخلاقى والسياسى (الجمالى) مشكلة  
بذلك (وحدة) فى الخبرة الإنسانية. وسؤالى هنا هو: ما نوع  
الوحدة التى يطرحها هابرماس بالضبط؟ هل يطمح مشروع  
الحدائثية لإنشاء وحدة اجتماعية / ثقافية (أو حضارية)  
شاملة تتخذ فيها كافة عناصر الحياة اليومية والفكر  
أماكنها فى كل عضوى مكتمل وعام؟ أم أن النص الذى يجب  
التعامل معه وفق ألعاب اللغة غير متجانسة الطبيعة . لغة  
المعرفة، لغة الأخلاق، ولغة السياسة (الجماليات). تنتمى إلى  
تكوين آخر يختلف فى كنهه عن ذلك.

## 2 - النظرة النقدية، الرؤية الفنية ومسافات التصور

أشار الجزء السابق من هذا الفصل إلى بعض سياسات أزمة  
الانفصال الحضارى التى اتخذ هذا الفصل أحد تبتدياتها (انفصال  
العمل الثقلى عن، أو عدم تغلغله الكافى فى، الإبداع المعاصر)  
منطلقاً له، وحاول أيضاً إظهار الأصول التاريخية لهذه الأزمة، وإبداء  
آليات فعلها فى الثقافة المعاصرة وتتبع أبعادها فى الوعى الحضارى  
والثقافى الحديث وهو ما يتلخص فى بنائية هذا الوعى أو تبنيه  
لفكر البنية بتماذجها الكثيرة التى أشرنا إليها سابقاً ومن ثم  
انفصاله عن ذاته وانغلاقه عليها. وقد حاول الجزء السابق أيضاً تبيان  
آليات عمل هذه البنية ومعناها وسطوتها على الفكر ممثلاً لذلك  
بمناقشته لرؤية المنظر والفيلسوف الحضارى المعاصر جورجن  
هابرماس الذى طرحها كحل لهذا الانفصال الوعى والحضارى العلم،

والتي وصفها هذا الجزء بأنها - بدرجة أو بأخرى- تعبير عن هذه البنية ذاتها وترجمة لرغبتها فى الاكتمال والشمول والانسجام المطلق. ويبقى علينا فى الجزء القادم إظهار آليات عمل هذه البنية فى النظرة النقدية وفى الرؤية الفنية كليهما.

كنا قد طرحنا فى بداية هذا الفصل فكرة أن البنية تخلم ذاتها لا موضوعها الذى أنشأت من أجله، وأنها - عكس التصور السائد- تستخدم موضوعها، ولا يستخدمها موضوعها من أجل إرضاء قوانينها الداخلية واستيفاء مشروعية وجودها المستقل.

وربما لا تظهر هذه البنية بصورة أجلى وأبرز مما تظهر به فى النظرات النقدية التى تعتمد على مفهوم (المجتمعات التأويلية)<sup>10</sup> Interpretive Communities الذى طرحه المنظر والناقد الأمريكى المعاصر (ستانلى فش) والذى يعتمد فيه على مفهوم الكفاءة Competence الذى قدمه المنظر البنائى (نيوم تشومسكى) فى نظريته المعروفة باسم (النحو التوليدى التحويلي)<sup>11</sup> Transformational Generative Grammar وقبل

---

10 انظر

- Stanley Fish, *Is There a Text in This Class? The Authority of Interpretive Communities*, (London: Harvard University of Press, 1982).

- Stanley Fish, *Self- Consuming Arte-facts: The Experience of Seventeenth Century Literature*, (Berkeley: University of California Press, 1972):

11 انظر على سبيل المثال

- Neom Chomsky, *Language & Mind*, (New York: Harcourt Press, 1968).

- Neom Chomsky, *Syntactic Structures*, (Mouton: The Hagues, 1957).

- Neom Chomsky, *Some Imperial Issues in the Theory of transformational Grammer*, in *Goals of Linguistic Theory*, S. Peters (ed.), (New Jersey: Prentice Hall, 1972).

الدخول فى محاولتنا لتلخيص هذا المفهوم والنهج التأويلى الذى أفرزه، ربما يحق علينا أن نشير إلى أنه برغم إمكانية الإشارة إلى عدد غير قليل من هذه النظرات النقدية المعاصرة ليس فى مصر وحدها ولكن فى أوروبا والغرب أيضا<sup>12</sup> لن تحاول هذه الدراسة تقديم إحداها أو بعضها وتحليلها أو تحليله فى محاولتها لتبيان آليات الانفصال والانغلاق التى تعمل فى أسس البنية التى تستخدم هذه النظرات النقدية (لا التى تستخدمها هذه النظرات) بل ستحاول هذه الدراسة تقديم هذا التحليل التأويلى بنفسها ونقله وتبيان آليات الانغلاق فيه فى هذا الجزء ثم بعد ذلك تقديم الرؤية الفنية ونقدتها وتبيان آليات الانفصال فيها فى الجزء المقبل.

إذ إننا إذا أردنا تبيان انغلاق البنية على ذاتها وانفصالها عنها، علينا ألا نقع فريسة لآليات هذا الانفصال والانغلاق ذاته، أى لهذه البنية التى أشرنا إليها سابقا. فمن جهة أولى لن بمنعنا وضع هذه الرؤية التأويلية تحت مجهر تحليلى يحاول تبيان ما بآليات بنيتها من انغلاق على ذاتها وانفصال عن هذه الذات، من ترويض هذه الرؤى نفسها حتى تتناسب آليات أطروحتنا التى بدأنا بها إما بالعودة إلى نموذج (التأثير والتأثر) البنائى الذى تتداوب فيه طاقات الفعل بين

---

- Neom Chomesky, Some Methodological Remarks on Generative Grammar, in word, No. 17. 1961.

12 انظر على سبيل المثال

\* Neom Chomesky, Language & Mind, (New York: Harcourt Press, 1968).

\* Neom Chomesky, Syntactic Structures, (Mouton: The Hague, 1957).

- Neom Chomesky, 'Some Imperical Issues in the Theory of transformational Grammar,' in Goals of Linguistic Theory, S. Peters (ed.), (New Jersey: Prentice Hall, 1972).

- Neom Chomesky, "Some Methodological Remarks on Generative Grammar," in word, No. 17. 1961.

الملاحظ والملاحظ والملاحظة نفسها فتتعري الملاحظة عمليا من شبهة الموضوعية التي تدعيها، وهو النموذج الذي أشار إليه ليفي شتراوس في بنائياته الأنثروبولوجية، أوبالعودة إلى آلية نقد الوعي الآخر التي تفترض استيعابها للتصورات الأخرى فتستمد من ذلك مشروعية وجودها المستقل، مرتكبين بذلك نوع التمرکز في الذات نفسه الذي تحاول هذه الدراسة فتح الباب لمواجهته. ومن جهة ثانية سيمنحننا تقديم هذه النظرة النقدية التأويلية ثم بعد ذلك نقدها وتحليل بنيتها، التي تؤول بها للانفصال عن ذاتها والانغلاق عليها، فرصة ساحة وضرورية لإظهار مفهوم (الانعكاس على الذات) الذي أشرنا إليه أعلاه، والذي فيه أحد الحلول العملية التي يمكنها مواجهة أزمة الانفصال هذه.

### 3 - فش و(المجتمعات التأويلية)

تستبدل فكرة "المجتمعات التأويلية" عند فش فكرتي النص عند رولان بارت وجاك دريدا على سبيل المثال، والقارئ (عند وولف جانج أيزر، وروبرت ياكوس)<sup>13</sup> كمصدر المعنى الأساس في

13- Wolfgang Iser, "The implied Reader: Patterns of communication" in Prose Fiction From Bunyan to Beckett, (London: Johns Hopkins University Press, 1974).

- Hans Robert Jauss, "Literary History as a Challenge to literary Theory", in New Directions in Literary History, Ralf Cohn (ed.), (London: Routledge, 1974).

يمثل كل وولف جانج أيزر و روبرت ياكوس علمين من أعلام ما يعرف بنظريات المستقبل Reception Theories التي تضع من القارئ واستجاباته وعمليات تكوين المعنى عنده، بؤرة تركيزها في تحليل النصوص بالرغم من افتراضها حدودا معينة لا يستطيع القارئ ان يتعداها في استقراء للنص (انظر أيزر في المرجع السابق ص 282) تلك الحدود التي عرفها أيزر ب "الاحتوائية النصية" Textual containment حيث تعد أحد مصادر فكرة المجتمعات التأويلية لدى ستانلي فيش Communities

النص. وتتلخص هذه الفكرة فى أن معنى النص أو دلالة لا ينتجه القارئ وحده، أى القارئ المنعزل عن جماعته اللغوية، ولا يمكن أن يتواجد فى النص بذاته؛ إذ إن النص يحتاج إلى قارئ ما لإعطاه دلالة ومعناه وجودهما، ولا يمكن أيضا أن تنتجه علاقة النص بهذا القارئ الوحيد، إذ إن ذلك يخالف فهمنا عن أبجديات اللغة نفسها التى هى فى أصلها حدث اجتماعى، ومن ثم لا بد أن يشترك عدد معين من الأفراد فى لغة تأويلية واحدة يتسق فيها ما يستخرجونه من دلالات، فتكون هى مصدر المعنى ودليل النص على الوجود. ولكى يحدث هذا الاتساق يجب أن تتوحد فى هذا المجتمع التأويلي الصغير ما يسميه فشر استراتيجيات التأويل Interpretive Strategies أى الصيغ التفسيرية وأساليب إظهار واستنتاج المعنى ومجموعة (التواعد) الفكرية المتبعة لديهم لإنتاج الدلالة عندهم والتى تتشكل مفرداتها - وفقا لما يطرحه فشر - لا تتكون قرائى مسبق ولكن تتكون كتابى مسبق؛ أى كعدد من التصورات المحتملة يتخذها المجتمع التأويلي الواحد كاحتمالات كتابية للنص المقروء، تتواجد بصورة مسبقة قبل عملية القراءة نفسها. وعليه يصير المعنى أو الدلالة التى يحددها أو يستقرئها مجتمع تأويلي معين مختلفا بالضرورة عن المعنى أو الدلالة التى يمكن أن يحددها أو يستقرئها مجتمع تأويلي آخر. يقول فشر:

"هى المجتمعات التأويلية وحدها، لا القارئ أو النص، من تستطيع إنتاج المعنى من النص، وهى وحدها من تحمل مسؤولية انبثاق الملامح الشكلية له. وهى على ذلك تتكون من

---

Interpretive وهى فى الوقت نفسه ما يميز فكرة فشر التى تتخذ من العرف التأويلي للجماعة - لا للقارئ وحده - بؤرة لها فى تحليل النص.



هؤلاء الذين تجمعهم استراتيجيات تأويلية واحدة لا لقراءة النص ولكن لكتابته أو لتكوين ملامحه وخصائصه الوجودية. بتعبير آخر: تتواجد مثل هذه الاستراتيجيات بشكل يسبق فعل القراءة نفسه. ومن ثم تحدد شكل ما يقرأ وتقرره، بعكس ما يفترض عادة<sup>14</sup>.

وعليه يصير المنهج التأويلي الذي يتخذه فش ومن يتبعه من المؤلفين مؤسساً على ثلاثة افتراضات مبدئية، أولها: أن استنباط المعنى أو الدلالة من نص ما، ومن ثم إعطاء هذا النص وجوده يعتمد اعتماداً شبه كلي على مدى قرب منطق التأويل الفعلي أو بنية التأويل المتخذة من قبل المؤلف (ما يسميه فش: استراتيجية التأويل) من منطق التأويل أو بنية التأويل لدى المجتمع التأويلي الذي ينتمي إليه هذا المؤلف، أو بعبارة أخرى - يعتمد على مدى استطاعة بنية النظرة التأويلية المستخدمة النفاذ لقرينة مجتمع المؤلف العامة دون تكلف أو ادعاء ظاهر؛ أو - بعبارة ثالثة - على مدى (بداهة) هذا المنطق و(تلقائية) هذه البنية الباديتين وفق استقباليهما من مجتمع لغوي ما.

والافتراض الثاني: هو أن المعنى المستنتج أو الدلالة المستنبطة تختلف بالضرورة من مجتمع تأويلي لآخر، وفق اختلاف

---

14 نص هذا المقتبس هو:

S. Fish Is There a Text, p.14.

It is interpretive communities rather than the text or the readers that produce meanings and are responsible for the emergence of formal features. Interpretive communities are made up of those who share interpretive strategies not for reading, but for writing texts, for constituting their properties. In other words, these strategies exist prior to the act of reading and therefore determine the shape of what is read rather than, as is usually assumed, the other way around.

استراتيجيات التأويل أو بنيات التأويل. أما الافتراض الثالث: فهو أن منطق التأويل أو بنيته أو استراتيجيته لها وجود مسبق فى وعى المؤول ومجتمعها التأويلي كليهما، تنصب به هذه البنية أو هذه الاستراتيجية على العمل المقروء أثناء عملية القراءة فتحدد عمليات استنباط المعنى واستخراج الدلالة منه. ولسنا هنا بصدد نقد هذه النظرية التأويلية التى تشكل - كما يشير روبرت شولز<sup>15</sup> - خلفية أساس لمعظم النظرات التأويلية المعاصرة ومناهجها، إذ لا تتسع هذا الدراسة لإظهار المشاكل الفكرية والفلسفية المتعلقة بنظريات التأويل والتى تلقى بظلالها على مثيلاتها فى نظريات المستقبل.

وفقا لهذه المبادئ الثلاثة يحاول الجزء القادم من هذا الفصل تقديم قراءة تأويلية لقصيدة الشاعر محمد عفيفى مطر "هذا ليل يبدأ" فى ديوانه (احتفاليات المومياء المتوحشة) الصادر من دار سينا للنشر عام 1994.

---

15- Robert Scholes, *Textual Power: Theory and the Teaching of English*, (New Heaven: Yale University Press, 1985), p. 154-156.

يشير شولز، على سبيل المثال لا الحصر، إلى إمكانية النظرية التأويلية الحديثة حل مشكلة أساس تواجه تكوينها النظرى وهى مشكلة الاجتماع التام حول، عند معين من أساليب التأويل وآليات استنباط المعنى التى يسميها فن استراتيجيات التأويل، ذلك أن من وجهة نظره هناك اختلاف فى هذه البنيات التأويلية أو الإستراتيجيات التأويلية بين أعضاء كل مجموعة أو مجتمع تأويلي هى اختلافات ضمنية لا مناص من وجودها، حتى وإن ظهرت ضمنية غير ذات أثر، وإنه بإصرار النظرية التأويلية على تجاهل هذه الاختلافات لصالح رؤية لا تعترف بدلالة النص (أو حتى وجوده) إلا من خلال إجماع جماعة معينة من المؤولين على هذه الدلالة، تظهر هذه النظرية ناقية للدافعية الفردية، إبداعية كانت أو مستتلة، وأن فى ذلك تقليص مغل لما تعزفنا عليه بوصفه إبداعا أو نقد. انظر المرجع السابق ص 104.

يقول الشاعر الأمريكى بوب برلمان فى مناقشته لأعمال عزرا باوند Ezra Pound وجامس جويس James Joyce وجرتروود شتين Gertrude Stein ولويس ذكوفسكى Louis Zukofsky.

برغم اختلاف أعمال هؤلاء الشعراء اختلافا لا يمكن لمصطلح "الحداثة" (يعنى الحداثة الفنية) المتسع أن يوحى به، تشترك أعمالهم فى خاصية جذرية واحدة، ذلك أنها جميعا كتبت كى تكون أعمالا كونية؛ أناجيل لا تتغير؛ خرائط دائمة أو صور أشعة للمجتمع الإنسانى؛ مخططات تحتية لحضارات إنسانية جديدة بأسرها؛ كتبت هذه الأعمال كى تكون تبدييات لجوهر العقل الإنسانى نفسه<sup>16</sup>.

ليس من مناسبة تبدو فيها هذه المقولة أكثر صحة أو انطباقا من مناسبة التعامل مع أحد الشعراء المعاصرين وخاصة محمد عفيفى مطر الذى تبدو أعماله بوجه عام مكتوبة كـ "مخططات تحتية لحضارات إنسانية جديدة بأسرها" أو فى أقل من ذلك - مكتوبة لتكون "تبدييات لجوهر العقل الإنسانى نفسه". ولتتخذ مثالا على ذلك ديوانه "رباعية الفرح" (دار رياض الريس للنشر، لندن، 1990) التى يعرف فيها عفيفى مطر تصائده الأربعة التى تشكل الديوان بعناصر الكون الأربعة (الماء - الهواء - النار - التراب) التى خلفتها رؤى الميتافيزيقا الرومانسية عند الإغريق مكونا بذلك صورة بلاغية تشير إلى مدى كونية الرؤية الفنية التى يحاول تقديمها، إلا أن طموح هذه المقالة لا يتعدى مجرد طرح رؤية تأويلية مقتضبة

16- Bob Perelman, The Trouble With Genius: Reading Pound, Joyce, Stein, Zukofsky, (Berkeley & London: University of California Press, 1994), P.3.

لأحد أعمال مطر القصيرة نسبياً "هذا ليل يبدأ"، تقول هذه القصيدة:

دهر من الظلمات أم هي ليلة جمعت سواد  
الكحل والقدران من رهج الفواجع فى الدهور!!  
عينك تحت عصابة عقدت وساخت فى عظام الرأس عقدتها،  
وأنت مجندلٌ - يا آخر الأسرى.....  
ولست بمفتدى  
فبلادك انعصفت وسيق هواؤها وترايبها سبياً -  
وهذا الليل يبدأ  
تحت جفنيك البلاد تكومت كرتين من ملح الصديد  
الليل يبدأ  
والشموس شظية البرق الذى يهوى إلى  
عينيك من ملكوته العالى،  
فتصرخ لا تغاث بغير أن ينحل وجهك جيفة  
تعلو روائحها فتعرف أن هذا الليل يبدأ،  
لست تحصى من دقائقه سوى عشر استغاثات  
لنجر ضائع تعلو بهن الريح جلجلة  
ندم الله فى الأفاق..  
هذا الليل يبدأ  
فابتدى موتاً لحلمك وابتدع حلماً لموتك  
أيها الجسد الصبور  
(الخوف أقصى ما تخاف) .. ألم تقل؟  
فابدأ مقام الكشف للرهوبت  
وانخل من رمادك، وانكشف عنك،  
اصطف الأفاق مما يبدع الرخ الجسور..

1991/3/27

معتقل طرة.

## 5 - التأويل.

تبدو القصيدة وكأنها تصف حالة من الحزن السوداوى الكامل والعميق، حالة آتية تراها القصيدة أبدية وتترك للقارئ الاختيار؛ هل هى (دهر من الظلمات) أم (ليلة) واحدة قد (جمعت) فى حزنها

وغربتها ألوان السواد من كافة أنواع الألم من الكوارث (رهج الفواجع) فى كافة العصور (الدهور)، وهى على ذلك لا تصف (ليلة) أو وقتاً معيناً سيمضى حتماً، بل تصف (حالة) من الحزن تشكل مفرداتها فى (الآن) وتتعدى ذلك لتصف الحزن الإنسانى نفسه (هى ليلة جمعت...)، وإذا وضعنا مع ذلك حقيقة أن هذه القصيدة، بل وهذا الديوان كله، كتب داخل أحد المعتقلات، (عيناك تحت عصابة) يتسع مجال هذا الحزن ليشمل مزيجاً من أحاسيس القهر والظلم والغربة الشديدة (عقدت وساخت فى عظام الرأس عقدها) تصل لأقصى أعماق الشاعر الضمنى، غربة و وحلة يعلن بها هذا الشاعر نهاية هذا القهر الإنسانى، بل وربما نهاية الإنسانية نفسها إذ يعلن نفسه بأنه (آخر الأسرى) آخر الأدلة التى تشير إلى وجود إنسانية ما، إذ إن بعدها لن تكون هناك إنسانية فيكون عليها دليل. ف (البلاد) التى ترمز للدفء والاحتواء والإنسانية انعدمت وانتهت واستبعد كل ما بها من وجود حتى الهواء والتراب (فبلادك انعصفت وسبق هواؤها وترايبها سيباً) والشاعر الضمنى نفسه لن (يُقتدى)؛ لن يُنقذ أو يُنشل من هذا الضياع الإنسانى الذى رغم شغله وعمقه ليس إلا فى بداياته (وهذا الليل يبدأ).

والشاعر فى كل ذلك لا يزال يتألم لبلاده التى يراها تهدمت وانتهت وتراكمت؛ إذ بأخذها (آخر الأسرى) قضت على كل ما بها من وجود إنسانى فصار ألم الشاعر الضمنى بها (تحت جفنيك البلاد تكومت كرتين من ملح الصديد) الذى يصل إلى أعماقه هو ألمه بالإنسانية جمعاء (والشموس شظية البرق الذى يهوى إلى عينيك من ملكوته العالى فتصرخ لا تغاث) ينهش فيه فيحوّله إلى (جيفة) بلا روح تزيد فى عمق الألم وتكون دليله على أن هذا الانتهاك الإنسانى ليس إلا فى بداياته (فتعرف أن هذا الليل يبدأ) التى لا يستطيع هذا

الشاعر أن يحصى من مفردات إحساسه بها سوى القليل من (الاستغاثات) التى تحتوى (حلمه) (الضائع) (لفجر ضائع) الذى يتصاعد فوق كل الأشيلة (تعلو بهن الريح جلجلة) حتى يصل إلى الوجود الإلهى نفسه فيتيقن الشاعر بأن هذا الضياع للإنسانية ليس إلا فى بداياته، وعليه إذا أن يقتل ما تبقى من حلمه هذا وأن يبدأ فى إعداد نفسه للانتهاة (فابتدئ موتا لحلمك وابتدع حلما لموتك) إذ بانتهاة هذه الإنسانية من حوله، وبضياع حلمه فى إحيائها مرة تلو الأخرى حتى صار الشاعر من ألمه جسدا بلا روح (أيها الجسد الصبور) لم يعد له ما يبقية وعليه بالموت وبقهر خوفه من الخوف من الموت (الخوف أقسى ما تخاف ألم تقل).

إلا أن موت الشاعر الضمنى ليس موتا عاديا، بل هو نوع من أنواع الاكتشاف والصعود إلى ملكوت أعلى، نوع من أنواع "الكشف" الصوفى على وجود متعال أسطورى رائع (فابدأ مقام الكشف بالرهيبوت)؛ يتحرر فيه هذا الشاعر من كل قيوده وإحباطاته ونقائصه ومن قسوة الضياع الإنسانى الذى عاناه وجوده الإنسانى (وانخل من رماك وانكشف عنك) فيصعد بذلك إلى موت ليس كموت الآخرين (اصطف الآفاق مما بيدع الرخ الجسور) بل موت بطولى سيكون شاهد الشاعر الأخير على عدم جدارة هذا الوجود أو استحقاقه، استشهاد صوفى يتعالى به على هذا الوجود الإنسانى الذى بدا له رخيصة وقاهرا وحيوانيا إلى وجود أفقى سام ورفيع قد يمثله إبداع الشاعر نفسه (اصطف الآفاق مما بيدع الرخ الجسور)، وكأنه بذلك ينفى انتماؤه لهذه الإنسانية التى يراها قاهرة وطاحنة، لا برغبته هو نفسه ولكن بفعل هذه الإنسانية التى دمرت نفسها فصارت حيوانية رخيصة قتلت حلمه بانتشالها من أنياب الضياع التى افترستها؛ فأعلن موته الإنسانى أو استشهاد الإنسانى البطولى

فى سبيل الحلم ثم صعوده إلى الوجود الكشفى الرائع، الوجود  
المتسامى والمرتفع ألا وهو الوجود الإبداعى (الرخ الجسور).

## 6 - بذية الرؤية الفنية،

برغم أن هذه القصيدة - وهذا الديوان كله - كتبت تحت  
ظروف اجتماعية وسياسية محددة - اعتقال الشاعر فى سجن طرة -  
وهى للوهلة الأولى تبدو معبرة عن هذه الظروف كما حاول التأويل  
السابق أن يشير، لا تزال هذه القصيدة موشية ببنية رؤيوية فنية  
مدمثة فى كونيتها بقدر إدهاشها فى مقدرتها على إخفاء هذه الرؤية  
بين سطورها وتحت رموزها وفى لب قصرها.

وليس علينا إلا أن نعد المفردات الكونية التى استخدمتها  
الصور البلاغية فى هذه القصيدة كى نلمح مدى هذه الكونية مثلاً  
(الشموس، الدهور، البلاد، الريح، البرق، ملكوته العالى، الله،  
الرهوب، الآفاق) وفى غيرها مما يمكننا أن نلصق به معنى كونياً كـ  
(الظلمات، مقام الكشف، جمعت سواد الكحل، هذا الليل يبدأ)  
وذلك بافتراض أن "الظلمات" تشير إلى الظلمات جميعها؛ أى  
ظلمات الكون كله، وأن مقام "الكشف" بألف ولام التعريف هو  
مقام كشف "الجوهر" بألف ولام التعريف أيضاً؛ أى جوهر الوجود  
والكون بأسره، وأن هذا "الليل يبدأ" هو ليل كونى لا ينتهى ولا  
يفنى، وأن "جمعت سواد الكحل" بألف ولام التعريف تعنى كل  
سواد الكون؛ كل "السواد" بألف ولام التعريف أيضاً.

تتزوج هذه الكونية مع معلم آخر يبدو بارزاً أيضاً، فى هذا العمل؛  
ألا وهو صوت الشاعر نفسه، أو الذات الضمنية - أى الذات التى  
تطرحها تداعيات اللغة الشاعرة ورؤاها داخل القصيدة و هى ليست

بالضرورة ذات الشاعر الفعلية<sup>17</sup> - فليس من مكان داخل هذا العمل لا يظهر فيه صوت هذا الشاعر جلياً واضحاً من أول سطرين فيه وحتى آخره بما فى ذلك التاريخ ومكان الكتابة. وكأن الشاعر الضمنى يعلن فى كل لحظة كتابية أن ما يكتبه من وجود، هو وجود شخاص به وحده؛ هو جزء من أعماقه لا يتجزأ، وأنا إذ ندخله وفق قوانين وقواعد هذا الوجود الخاصة التى يرتضيها وعيه الفنى والوجودى. وكأنه يعلن لنا من باب خلفى عن "قداسة" هذا الوجود أو خصوصيته الشديدة التى تتطلب منا - إذا ما أردنا الدخول إليه - وجلاً ودعة غير قليلين، وكأنه يعلن لنا باختصار عما أسماه بول دى مان بـ "الجدارة" *Authenticity*، أى عن جدارة هذا الوجود وتفرد و وحديته غير القابلين للشك.

ويمثل هذا التزاوج بين "آليتين من آليات البنية" التى أشرنا إليها فى الأجزاء السابقة من هذا الفصل، الشمول والحدودية، أكثر هذه الآليات شيوعاً فى هذه القصيدة وربما اتضحت لنا - من خلال التعامل مع النص نفسه - بقية آليات هذه البنية: الانسجام المطلق والانغلاق، والانفصال عن الذات.

بتعبير آخر، لو استطعنا رؤية هذا النص بما يحتويه من ذات ضمنية شاعرة بوصفه مجموعة من العلاقات الوجودية، تتفاعل مفرداتها وتتغير وفق بنية رؤية الشاعر الفنية للعالم والتى تعكس بنية وعيه الفنى (الممزوج بعوحيه الثقافي والحضارى العلم) ربما عندئذ نستطيع أن نرى معنى هذه الكونية والحدودية ودلالاتهما كآليات

17! انظر مفهوم المؤلف الضمنى عند:

Gerald Prince, *A Dictionary of Narratology*, (London: Solar Press, 1991), p. 73.



أساس فى بنية هذه الرؤية وبنية هذا الوعى إضافة إلى استبصار الآليات الأخرى لهذه البنية.

ولكى نكون حذرين، فإن النص نفسه يطرح مثل هذه البنائية بمعنى أن القصيدة ذاتها تقدم نفسها بوصفها رؤية علاقاتية "بنوية". على سبيل المثال: "الليل" الذى لا ينتهى يُعرّفه - من جهة أولى - اختلافه عن الليل الذى ينتهى فى تراث اللغة، ومن جهة ثانية، تُعرّفه علاقاته بكون الشاعر الضمنى "آخر الأسرى" أو بكونه غير "مفتدى" أو بـ "استغاثته لفجر ضائع" أو بـ "الخوف" الذى هو "أقصى ما يخاف".. إلخ، أى تعرفه دلالاته التاريخية فى تراث اللغة من جهة أولى، وعلاقاته الآنية بأى من، أو كل من، المفردات الأخرى فى النص من جهة ثانية (نموذج جاكوبسن وحلقة براغ). باختصار القصيدة ككل لا توحى بوجود أى شرح أو تمزق أصيل فى تفاعل أو علاقاتية مفرداتها الوجودية أحدها بالآخر داخل النص: القضية هى "السجن"، الإحساس هو "الليل"، الدافع هو "الحلم" النهاية هى (الموت) أو "ابتداء الكشف" وبين ذلك مفردات تربط هذه المعانى فى علاقات "بنائية" تعرف إحداها الأخرى بالاختلاف أو التفاعل أو التداوب.. أو بأى من نماذج البنائية التى أشرنا إليها سابقا.. إلخ، فتعكس بذلك مدى البنائية والترابط الفنى للرؤية الفنية والوعى الخفى لدى الشاعر.

وإذا ما وضعنا ذلك فى تشكّل لغوى آخر نقول: لأن هناك بنية اتخذها الوعى الجمالى عند الشاعر أساسا له فى التعامل مع الأشياء؛ بنية ذات منطق هو فى طبيعته منطق ساع للشمول المطلق والانسجام المطلق والوحدوية المطلقة؛ تبدى رؤيته الفنية داخل عمل ما فى صورة كونية ضخمة تبدو ملامحها مهمومة طوال الوقت بإثبات شمولها وانسجامها، ووحدويتها؛ أى إثبات صلاحية وجودها واستقلاله.

متخذة بذلك موضوعها أو الفكرة الرئيسة التي تتناولها كمجرد مناسبة لها؛ مجرد فرصة تستطيع من خلالها إثبات جذراتها وإثبات شمول منطقها وانسجامية حركة الفكر فيه، ومن ثم فرض وحدويتها واتخاذ مشروعية وجودها المستقل. فلو افترضنا - على سبيل الجدل الخوض أن موضوع هذه القصيدة الأساس أو فكرتها المجردة أو كما يقول دى مان "تصورها الأصل" (الرؤية والعنى: ص 8) أو إحساسها الأولي، هو ببساطة مبسطة "إحساس الشاعر بالقهر نتيجة اعتقاله"؛ تتخذ بنية الوعي الجمالي عنده - ممزوجة ببنية وعيه الحضارى والثقافى العام هذه الفكرة المجردة أو هذا الإحساس الأولي فتكون حوله رؤية فنية عامة يتحرك منطقها أو بنيتها بصورة تتخذ من خيال الشاعر ومفردات فكره ومجموعة أحاسيسه وإمكاناته التعبيرية أو الذاتية أو الفنية فى ديمومة تفاعلاتهم، مصدرا لمفرداتها فتكون من هذه المفردات شبكة من العلاقات التعريفية الضخمة، يكون لكل مفردة فيها أبعادها التاريخية (فى تراث لنتها) وأبعادها التعريفية الآتية فى شبكة علاقاتها، إحداها بالأخرى داخل النص، فتلفظ هذا الإحساس الأولي أو هذه الفكرة المجردة من مدارها، الصغيرة نسبياً حول إحساس الشاعر بالقهر والنربة إلى مدار كونى أعم وأوسع وأشمل: مثلاً من (معتقل طره - 1990/3/27) الذى هو محدد بمكان وتاريخ إلى (ابداً مقام الكشف - الجسور)، هو قيم الإنسانية جملاء، ومصدر كنه الوجود الإنسانى، أو "جواهر" الأشياء وعلاقات الإنسان بحالات "الكشف".... إلخ، فتظهر من خلال ذلك إمكاناتها الرؤيوية الفنية (الجدلية فى حالات النقد البنائى) فى التربيط المنسجم (أو البديهي) بين المعانى والأفكار، وفى إنشء علاقات كثيرة وتوليد دلالات ودلالات، ومدى قسرتها على الشمول والاحتواء والنفوذ لعلاقات الأشياء "التحتية" ومن ثم إثبات

واحديتها أو تفردها الشديد متخلّة بذلك هذه الفكرة المجردة أو هذا الإحساس الأولي كمناسبة لها؛ مجرد سياق تستطيع من خلاله التحقيق، ومن ثم يصير المعنى المطروح أو الدلالة الجدلية المقدمة في هذه القصيدة - بفرض إمكانية الوجود اللحظي لمثل هذا المعنى أو الدلالة، وفي غيرها من الأعمال الإبداعية التي تعكس بنائية في الرؤية الفنية والوعى الفني - لا في القصيدة نفسها أو في النص (بالمفهوم الذي يطرحه أي من رولان بارت وجاك دريدا) بل في آليات البنية (في دينامية البنية) التي يعكسها النص ذاتها؛ والتي تعكس ولو جزءاً بسيطاً من بنية الرؤية الفنية والوعى الفني لدى الشاعر و لدى ما يمثله الشاعر بدوره في العقل الجمعي لمجتمعه - على اعتبار أن الشاعر الموضوعي مجرد مبدأ وظيفي اجتماعي - هو محدد للدلالة و ممثل لعقليات الاستقبال والإبداع كما أشرنا سالفاً. إذ يفرض صحة هذه النظرية أو قربها لما يمكن أن تكون عليه الأمور - تكمن مفاتيح الدلالات الحقيقية لمثل هذا العمل الفني في آليات هذه البنية وحدها (بنية الرؤية الفنية أو الوعى الفني عند الشاعر) - لا فيما تدعيه من موضوع أو شكل.

وليس ذلك كالقول بأن معنى العمل الفني ودلالاته "الأخيرة؟" تمتلكها "نية؟" المبدع أو الكاتب إذ إن ذلك لا يجوز حيث يتناقض مع ما أشرنا إليه سالفاً من وجود مسافة حتمية في اللغة نفسها بين العلامة والمعنى توجد في جميع النصوص تقليدية كانت أم حديثة، فنية كانت أو غير فنية تنتفي معها أفكار القصدية الواضحة أو الغرضية الثابتة.

ما أشير إليه هنا يرتبط ارتباطاً وثيقاً بفكرة بنائية أو "بنوية" النظرة الفنية رؤية كانت أو وعياً، بفكرة انبساط الكتابة الإبداعية وفقاً لآليات بنائية تسكن الوعى الفني وتنعكس في الرؤية الفنية،

بفكرة استخدام العمل الفنى من قبل البنية كقفاز لها تقوده فى الإشارة والتدال حتى تشبع حاجاتها فى الوجود والشمول والتفرد. ومن هذا المنطلق تفرض بنية الرؤية الفنية والوعى الفنى مسافة أكبر وأضخم من المسافة اللغوية المذكورة بين العلامة والمعنى، ربما يصل إلى - أى هذا الفرض الذى تمارسه البنية - الحد الذى تنهش من خلاله هذا المسافة اللغوية أو يتحيد تأثيرها تحيدا شبه كامل فى فعل التعامل الكتابى والنصى كليهما. بعبارة أخرى - تمارس البنية فعلها فى إظهار ذاتها ككل شامل إلى الدرجة التى توهم به الرائي بأنها هى ذاتها مركز الطرح اللغوى و الفنى لا موضوعها الذى أنشأت من أجله أو محتواها الذى تحاول أن ترضيه.

ويساعدها فى ذلك طبيعة الممارسة اللغوية ذاتها، فبالقدر الذى تعمل به اللغة بصورة تجعل من وجود مسافة بلاغية بين العلامة والمعنى أمرا حتميا، تعمل الممارسة اللغوية نفسها، فنية كانت أو غير فنية، وفق بنية كانت أم غير ذلك، بصورة تجعل من فعل محاولتها لإغلاق هذه المسافة فعلا حتميا أيضا.

ولنتخذ مثالا على ذلك من القصيدة السابقة؛ المسافة بين مفردة (الظلمة) كعلامة لغوية و(الظلمة) التى يعنيها الشاعر أى التصور Concept، التى تحاول تعويضها أو تحييدها الصورة الفنية "دهر من الظلمات" أو "أم هى ليلة جمعت سواد الكحل والقطران من رهج الفواجع فى الدهور" أو أى / كل مفردات القصيدة. بل ربما يمكننا أن نفترض أن الممارسة اللغوية أو الكلام بتعريف دى سوسير - فى أحد جوانبها على الأقل - هى فعل محاولة غلق هذه المسافة بين العلامة والمعنى. أما البنية فتعمل بألية تختلف عن ذلك، وإن شملتها، إذا إنها بانغماسها شبه التام فى ذاتها - فى محاولتها إثبات صلاحيتها ومشروعيتها - أى باختصار، بانغلاقها على نفسها، تطرح موضوعها

فقط بالقدر الذى يثبت به هذه الموضوع هذه الصلاحية والمشروعية فتصنع بذلك مسافة رؤيوية بين النص والعالم هى فى حد ذاتها آلية انغلاقها على نفسها وخدمتها لمقتضيات وجودها لا لموضوعها الذى تدعى أنها أنشأت من أجله.

بعبارة أخرى: لأنها تُهَمِّش موضوعها لصالح نفسها وتمنح قضايه وإشكالياته أهمية ثانوية بالمقارنة مع أهمية إثبات صلاحيتها، تتخلق منها - أى البنية - مسافة تصوراتية بين الموضوع، المعنى، الدلالة، الإحساس... إلخ (بصينتى المفرد والجمع) فى تفاعلاتهم داخل النص، وبين القارئ، الوعى الثقافى، شفرات الاستقبال، تصورات ومفاهيم الحضارة.. إلخ، أى العالم، وهى مسافة أكبر وأكثر أثرا من تلك التى تفرق بين العلامة والمعنى: أكبر، لأنها تشملها؛ إذ إنها تمثل إحدى آليات انغلاقية البنية تلك فى عملية الكتابة نفسها؛ إذ تتخذ البنية من هذه المسافة إحدى ذرائعها لبيان احتوائها أو شمولها لمفردات ودلالات كثيرة إحدى ذرائعها فى إثبات الصلاحية، وهى أكثر أثرا لأن البنية تبدو وكأنها تدعى أن هذه المسافة التى خلقتها ليست إلا مسافة معبرة عن حدود الوعى الإنسانى نفسه (لا حدودها هى) وأنها إذ تخلق هذه المسافة لا تعكس سوى قدرات العقل نفسه على الاكتشاف والنفاد (لا قدراتها هى) ومن ثم تبرز من جهة أولى وصولها إلى "حدود" الوعى الإنسانى "وكنهه" قدراته، ومن جهة ثانية، علم إمكانية نقض أو تجاوز هذه المسافة، فتثبت من باب خلفى وحدويتها وكمالها المطلق.

ومن ثم يظهر هم هذه البنية الأول، ليس فى خدمة موضوعها، وتركيزها الأساس، ليس على قضايه وإشكالياته؛ بل فيما قد يكون فى هذا الموضوع أو تلك القضايا أو المشكلات من صفات وملامح وعميزات تستطيع هذه البنية أن تتخذها شكلاً لإثبات إطلاقها فى

الوجود. على السطح، يبدو العمل الفني ذو الرؤية الفنية البنيوية وكأنه يركز على قضاياها وإشكالياتها، وتبدو مفرداته متسقة في علاقاتها، متسلسلة في تصوراتها، مكتملة في منظورها لأنها تحاول أن (تعمق) هذه القضايا والمشكلات وأن تنفذ إلى أبعادها التي غابت عن القرينة العامة.

تحت السطح ليس هذا الاتساق والتسلسل والاكتمال سوى آليات البنية ذاتها حال محاولتها إثبات صلاحيتها وإطلاق وجودها. للوهلة الأولى يبدو العمل شجياً تتفاعل مفرداته بعضها ببعض فتكون رؤية شعورية وتصوراتية تمنحنا زيادة في الكيان حين نتقمصها، وفرحة غامرة للوجود حين ندخلها كل وفق "مجتمعه التأويلي الخاص"، أو شفرته التأويلية الخاصة، أو مفردات وعيه الثقافي والحضارى الخاصة؛ وبعدها تنسرب البنية فينا، في وعينا الحضارى والثقافى - إذ نعجب لاتساقها وترابطها واكمالها العضوى - نموذجاً ومثالاً نتنظم عليه أنكارنا ومشاعرنا وتتخذ تصوراتنا أساساً وقاعدة، فتحقق البنية بذلك حلمها في الاكتمال والإطلاق.

## 7- بنية النظرة النقدية، نقد النقد أو "الانعكاس على الذات"،

لو افترضنا على سبيل الجدل (من نفس منطق افتراضنا السابق الذى قال بأن الممارسة النقدية عامة أيًا ما كان توجهها أو منهجها تحتوى على نسبة حتمية من التطبيق) أن كافة أنواع النظرات النقدية (إن صحت هذه العبارة) تحتوى في طياتها بالضرورة على نسبة من التأويل؛ يصير تحليل بنائية النظرة التأويلية ومناقشة دلالاتها هو ذاته تحليل ابنائية النظرة النقدية - فى أحد جوانبها على الأقل - ومن ثم ما قد تعكسه من بنائية فى الوعي النقدى نفسه وما لذلك من دلالات أو من رقع انفصالي وانغلاقى كنا قد أشرنا إليه سابقاً على

النظرة النقدية. ومن هنا تتخذ فكرة امتلاك أو احتلال "البنية" للوعى النقدي الحديث أهميتها ليس فقط فى إيضاح العوامل الانفصالية القابعة فى النظرة النقدية أو الرؤية الفنية التى تعمل على فصلهما بعضهما عن بعض وعن الوعى الشعبى العلم، ولكن أيضا فى فتح باب صغير يطمح به الباحث إلى إيجاد منطلق أو مبدأ يتم منه انفتاح الوعى على ذاته والنظرة النقدية على ذاتها والرؤية الفنية على ذاتها، باختصار لفتح الطريق أمام مواجهة العواقب التى ربما قد سببتها البنية.

يقول الشاعر الأمريكى المعاصر تشارلز برنستين<sup>18</sup>:

<sup>18</sup> تشارلز برنستين Charles Bernstein هو أحد أهم شعراء مدرسة اللغة الأمريكية التى ظهرت فى أواخر الستينات وازدهرت فى الثمانينات والتسعينات. وقد عرفت هذه المدرسة بالقدر الذى تحاول به إدخال القارئ فى عملية الكتابة نفسها، وبرفضها لرؤية البنيويات اللغوية التى تقول بعقوبة العلاقة بين العلامة Sign التى تختارها لغة ما والشيء Object أو التصور العقلى له Concept الذى تشير إليه هذه العلامة اللغوية، تلك التى قال بها دى سوسير فى عمله الشهير «محاضرات فى اللغويات العامة» (1915)، من أعلام هذه المدرسة: رون سليمان Ron Silliman، لن هيجينين Lyn Hejinian، بارت وتن Barrette Watten، بوب برلمان Bob Perehnan، وله أكثر من مجموعة شعرية منها على سبيل المثال:

- Shade, (Collage Park, MD: Pod Books, 1978).

- Poetic Justice, (Baltimore: Pod Books, 1979).

- Sense of Responsibility, (Berkeley: Tuumba Press, 1979).

وكتب كتابين نظريين منكوبين فى الإشارات القادمة وهو يعمل حاليا كاستاذ للشعر والأدب بجامعة ولاية نيويورك بمدينة بقالو

الأمريكية.

انظر على سبيل المثال:

\* Linda Reinfeld, Language Poetry: Writing as a Rescue, (Baton Rouge & London: Louisiana State University Press, 1996).

إن ما أدمو إليه ليس موتاً للمشار إليه "Referent" بل هو استخدام دائم النشحن للطاقت المرجعية المتعددة التى تحويها أية كلمة، لإمكانات الكلمات فى تركيباتها أن تشكل وتعديل من التدايعات التى صُنِعَتْ لكل منها، لكيفيات استنفار المرجعية ذاتها من العلاقة المباشرة بالأشياء ولوجودها (أى هذه الطاقات) كبعد إدراكى يقترب من الكلمة فى محاولتها لتثبيتها<sup>19</sup>.

إن أى نص مكتوب يمكن أن يعطى قراءة "شعرية"، والقصيدة بهذا المفهوم تصير هذا النوع من الكتابة التى صمم خصيصاً لكى يستطلع "امتصاص" أو ملء نوع من القراءة الفاعلة غير<sup>20</sup> انسلبية.

إن كل تركيبة لغوية أصنعها، كل عبارة أكتبها، هى محاولة منى لاستخدام اللغة بكامل انطلاقاتها وانفجارتها؛ محاولة مليئة باحتمالات المعنى واستحالات المعنى. والأمر لا يمكن تفاديه. وما تتأتى به الكتابة من دلالة فى النهاية تتأتى به وفق أنواع متعددة من الميول النفسية، والخبرة الشخصية، والتصورات والهموم الأدبية المسبقة وغيرها<sup>21</sup>.

تشير الاقتباسات السابقة إلى ثلاثة افتراضات مبدئية: أولها: أن كل فعل تأويلى هو بالضرورة شكل من أشكال إسقاط الذات projection.Self حتى لو انطبق النص المؤول والتأويل كلاهما انطباقاً كاملاً. وثانيها: أن أية كتابة يمكن أن تعطى قراءة شاعرية ما؛ أى إن فنية كتابة ما تحددها إشكاليات القراءة ولا

---

- Hank Lazer, *Opposing Poetries: Volume one: Issues and Institutions*, (Illinois: Northwestern University Press, 1996).

- Stephen Fredman, *Poet's Prose: The Crisis in American Verse*, 2nd edition, (Cambridge: Cambridge University Press, 1990).

19- Charles Bernstein, '□Semblance', in *Content's Dream: Essays 1975-1984*, (Los Angeles: Sun & Moon Press, 1980), p.343.

20- Charles Bernstein, 'The Artifice of Absorption' in *A Poetics*, (Cambridge, MA & London: Harvard University Press, 1992), p.9.

21 Charles Bernstein, 'Stray Strews and Straw Men', in *Content's Dream*, p. 46.



تحدها خصائص ذاتية فى الكتابة نفسها. وثالثها: أن هناك نوعاً من الكتابة الشعرية المعاصرة تمثلها أعمال هذا الشاعر ومدرسته الشعرية المعروفة باسم "شعر اللغة".  $L = A = N = G = U =$  Poetry  $A = G = E$  أى تحاول أن تترك أمر إيجاد علاقات المفردات داخل النص برمته للقارئ والقراءة.

أردت البدء من هذه الافتراضات الثلاثة كى أشير إلى ثلاثة افتراضات منبثقة منها وموازية لها تتعلق بما سأقدمه من تحليل لبنية النظرة التأويلية التى طرحتها آنفاً فى قصيدة عفيفى مطر "هذا ليل يبدأ" 1991. أولها: أن منطقة عملنا هنا هى منطقة المؤول لا النص أو المؤلف؛ ذلك أن التأويل - حتى وإن وصلت موضوعية افتراضاته واستنتاجاته حد الانطباق مع "نية" المؤلف وافتراضات النص اطباقاً تاماً - هو فعل خاص بالمؤول خصوصية شبه تامة، تعكس نظريته النقدية ووعيه النقدى وما قد يكون بهما من بنائية أسقطت على التأويل وانعكست فيه. ثانيها: أن فنية الكتابة أو قدر أدبيتها (إن صح هذا التعبير) يفترضها فعل التأويل أو القراءة عامة؛ ولا تنبثق من النص ذاته أيّاً ما كانت القيمة الفنية التى اتفق على إصباغها به وهى على ذلك أيضاً - أى فنية الكتابة - تعكس فردية المؤول أو القارئ أى ميوله النفسية، وخبراته الشخصية، وهمومه الأدبية؛ كما أشار برنستين أعلاه. وثالثها: أن هناك بالفعل احتمالات للكتابة الإبداعية ترفض وجود البنية المسبقة أو كتابة تنقض البنية فيها فترفض - بعبارة أخرى - فرض علاقات أو آليات بنائية على القارئ أو القراءة، أى إن البنية ليست إلا احتمالاً واحداً ضمن احتمالات كثيرة للكتابة أو القراءة أو النظرة النقدية والرؤية الفنية أو للوعى النقدى والوعى الفنى الجمالى. ليست هى الحل الوحيد الذى بدونه

لا تستطيع الرؤية الفنية أو النظرة النقدية أن تتواجد كما تحاول  
"البنية" أن تدخل علينا أو كما توحى لنا به آلياتها.

وربما لا نتكبد الكثير من الجهد فى رؤية الحالة البنائية التى  
تتواجد عليها هذه النظرة التأويلية التى طرحناها سابقا. إذ يبدو  
واضحاً مدى العلاقاتية الوجودية التى أسقطها هذا التأويل على  
النص (بغض النظر عما قد يطرحه نفسه أو ما يفترض فى رؤيته  
الفنية وتبديه اللغوى من بنائية).

التأويل المطروح يربط علاقات مفردات النص بدلالاتها  
التاريخية فى اللغة التى ينتمى إليها المؤول من جهة، وفيما يفترضه  
"مجتمعه التأويلي" من دلالات، ومعانيها ودلالاتها الآتية داخل  
علاقاتها بمفردات النص الأخرى وفقاً لاستراتيجية التأويل المتبناه،  
فيخرج من ذلك برؤية دلالية تربط مفردات النص (جميعها) فى بنية  
تُعرف وفق منظور المؤول دلالات العمل أو مجموعة معانيه ومبرراتها  
فى تفاعلها الآنى والتاريخي كليهما. فالتأويل يبدأ بالحالة الشعورية  
العامة التى يطرحها النص "السواد" أو "الظلمة" ثم يحدد  
مفرداتها التركيبية "تهدم البلاد"، "اختفاء الإنسانية" ... إلخ. ثم  
يعرف مبرراتها الشعورية "القهر، الكبت"، "السجن" ... إلخ.  
ونهايتها (الحتمية) "الموت"، "الكشف" ... إلخ، فيرسم صورة يدعى  
لها الشمول أو الاكتمال عن تفاعلات الدلالة فى النص، تعكس بنية  
نظرته التأويلية ووعيه الثقلى.

وربما تظهر تفاعلات بنية هذه النظرة التأويلية باختصار فى  
محاولتها دوماً إدعاء ما هو عكس النقاط الثلاث التى أشرنا إليها  
عاليه؛ ما هو مضاد لهم على طول الخط، من خلال آلياتها المبدئية  
الثلاث التى ذكرناها آنفاً (الشمولية، الانسجام التركيبى، الوحدوية)  
مضافاً إليهم كجزء منبثق منهم وكامن فيهم آلية الموضوعية (أو إدعاء

الموضوعية الكاملة) التى تختلف بها النظرة النقدية أو الوعى النقدي الذى يتبنى بنية ما، عن مثيله الفنى. إذ إنها تحاول إيهامنا دائماً بأن ما طرحه من تأويل ليس منبثقاً منها؛ أو معتمداً على انتقالها واختياراتها، غير معتمد على، أو منبثق، من وعى المؤول النقدي ممزوجاً بوعيه الثقافى والحضارى، بل هو فعل موضوعى كامل فى موضوعيته يتخذ من النص منبعه الأول والأخير، حياى حد التخيّل لا يصنع إلا ما يقدمه النص نفسه من دلالات تحاول الإيحاء إلينا بأن ما تقرّضه من فنية أو أدبية فى نص ما، هى فنية أو أدبية منبثقة من النص ذاته تابعة من خواصه الذاتية لا من آلياتها هى، وأنها - أى بنية النظرة التأويلية - بكل ما لها من موضوعية واكتمال - نموذج مثال لما يمكن أن يطرح فى نص ما من نظرات نقدية أو تأويلية تابعة. وعليه، يطرح كل جانب من جوانب البنية، الذى يحاول أن يقلّم نقيض إحدى هذه النقاط الثلاث، آلية من آليات بنية النظرة النقدية نفسها مضافاً إليها فكرة الموضوعية المدعاة.

ولنا أن نتخذ على ذلك أمثلة بيانية من نص التأويل ذاته، على سبيل المثال يقرن التأويل كل عبارة تأويلية يطرحها من داخل النص؛ كل مجموعة من الدلالات والمعانى (المفترضة)، بما يفترضه كمقابل لها من النص نفسه. مثلاً (فصار ألم الشاعر بالبلاد: "تحت جفنيك البلاد تكومت كرتين من ملح الصديد"، الذى يصل إلى أعماقه هو ألمه بالإنسانية جمعة "والمشوس شظية البرق..") موحياً بذلك بأن ما يطرحه التأويل هو:

أولاً: موضوعى إلى أقصى حد ممكن لأن النص نفسه يطرحه، وهو انعكاس مباشر لبنية النص نفسه لا يحمل فى طياته ميول المؤول وبنية وعيه النقدي والحضارى.

ثانيا: بدهى، أو من قبيل المنطق الأولى، لأنه لا يضع أية فواصل أو مساحات جدلية بين ما يفترضه جدلا وبين النص؛ حتى لو أوحى أسلوبه بتلك الفواصل فى عبارات شكية كـ (ربما) أو (قد)، إذ إن رغبة الفعل التأويلى وما تعكسه من بنية فى النظرة النقدية هو أن تُصَدَّقَ ويُؤْمَنَ بها لا أن تُرفض وتُكذب، ومثل هذه العبارات الشكية فى هذا السياق ليست إلا مجرد رموز شكلية غرضها إثبات موضوعية التأويل وإلصاقه بما يمكن أن يكون النص يعنيه لا نفيه، أى أن هدفها هو إثبات التصديق لا عدمه.

ثالثا: إن ما يطرحه التأويل هو: منسجم أى له روابط شعورية "طبيعية" تعترف بها القرينة داخل المجتمع التأويلى الواحد.

رابعا: أن ما يطرحه التأويل فى جزء معين هو عضوى أى يمثل مفردة متفاعلة أو جزءا لا يتجزأ عن بقية مفردات نص التأويل التى تكون جميعها وحلة عضوية كبيرة تتعرف مفرداتها فى علاقاتها ببعضها لا فى انفصالها عنها؛ أى إن كل جزء منها لا يمكن الاستغناء عنه داخل شبكة تفاعلات نص التأويل، وعليه تصير بنية النظرة التأويلية فى هذا النص بنية شاملة ومنسجمة وواحدة تقلم نفسها وفق أبجديات العمل الفنى نفسه كنموذج يتبع.

وربما يمكننا أن نعطي أمثلة كثيرة من نص التأويل على آليات هذه البنية التى فى أغلبها تنصب على العمل الفنى فتتخذ فيه ما يناسبها ويشبع حاجاتها فى الاكتمال ومشروعيتها فى الوجود وحلمها فى الكمال المطلق والشمول المطلق، متجاهلة بذلك موضوعها الذى أنشأت من أجله وهو القصصيلة ومهمشة لمشاكله وقضاياها لصالح إثبات جدارتها واستحقاقها منغلقة بذلك على نفسها ومنفصلة عنها، غير واعية بما لها من عواقب تؤثر على الوعى الفنى والنقدى والحضارى العام، فتغلقه على ذاته وتفصله عن موضوعه

وعن الوعي الآخر وتمده بمركزية و وحدوية وإعلاء ليس من شأنه أن يتخذهُ أو يؤمن به عازلة بذلك الفكر عن الهدف، والوعي عن الوعي بذاته، والقضية عن البنية التى تناقشها، إلا أننا قد أشرنا لذلك فى الصفحات السابقة فى مناقشتنا لبنية الوعي الثقافى والحضارى وبينه الرؤية الفنية ولست أرى فى تكراره هدفا يرتجى ولكننى أود الإشارة إلى أن التأويل الذى طرحته قبلاً ليس إلا أحد التأويلات المحتملة بافتراض وجود "مجتمع تأويلى" أتنمى إليه كما أشار "فش" وأن ما قدمته من رؤية فى آليات البنية لا يطمح بأى درجة من الدرجات أن يقدم شرحاً وافياً وتحليلاً متكاملًا للبنائية أو البنيوية كنظرية لغوية وأدبية وفكرية عامة؛ إذ إن آليات الشمول والاكتمال من صفات تلك البنية التى أردت تحليلها. وعلى أيضاً القول بأننى وإن أشرت إلى ما قد يعنى أن البنية هى أسطورة القرن العشرين التى ابتلعت كل الأساطير السابقة عليها، ليس لى - أو لأحد غيرى فيما أراه - أن يذهب مذهبا قطعيا تقييما بالخطأ أو الصواب، إذ قد علمتنا جميعا خبرة التعقل الإنسانى أنه بالقدر الذى تتناوب فيه البنيات أماكنها، فبنية تروح وبنية أكبر وأعقد وأشمل تأتى، بالقدر ذاته خطأ يروح وخطأ يبقى أو صواب يروح وصواب يبقى. ويبقى علينا الآن محاولة استظهار أسس وجود هذه البنية الوعمية فيما يسميه الفصل القادم السردية والتشبيهية.

## الفصل الثاني



## ميتافيزيقا السردية

لو افترضنا جدلاً صحة القول بأن هناك انفصلاً مفارقاً عن الذات وانغلاقاً عليها يعاني منه الوعي الحضارى المعاصر فى مصر وينسرب فى كافة مجالات الإنتاج والاستقبال الحضارى، وأن إحدى أهم حالات هذا الانفصال هى حالة تلبس هذا الوعي بالبنية بالمعنى الذى أوضحه الفصل السابق؛ فهل ينبغى علينا فى ظل ذلك أن نتساءل عن المصادر الفكرية التى استلهم منها هذا الوعي ذلك المفهوم الذى ندعى أنه ملتبس وساكناً فيه، أو عن الأسباب المنهجية التى ساهمت (ولا تزال) فى إعداد هذا الوعي لتقمص ذلك المفهوم بوصفه معطىً بدهيّاً أولياً؟ هل يجب علينا أن نتساءل: لماذا تبنى الوعي الحضارى المعاصر فى عملياته المختلفة من استقبال وتعرف وتعريف وتشريع وإنتاج، آليات ساطوية مركزية مهيمنة تفصل طبيعتها بين الفعل الحضارى وأهدافه التى وجد لتحقيقها، وحاجات الخبرات اليومية التى انبثق لخدمتها وإرضائها، وتسعى بدلاً من ذلك لخدمة مناهجها التركيبية الخاصة وإشباع رغباتها الكونية فى الشمول والكمال متجاهلة بذلك خصوصية الأفراد واختلاف الجماعة؟ وإذا كان الحال هكذا، فلماذا إذا لم يستطع الوعي الخروج عن هذه البنية ومجابهة عواقبها؟ لماذا - بعبارة أخرى - لم يستطع الوعي الحضارى فى مصر المعاصرة الانعكاس على ذاته ونقض بنيته وكسر غلائلها التى كبّلت منذ بدايات العصر الحديث؟ أو باختصار: هل فى طبيعة هذا الوعي نفسه عوامل تشكيلية تكوينية أهلته لسيطرة البنية والثبات عليها؟



سيحاول هذا الفصل والفصل الذى يليه كلاهما الإجابة على هذا التساؤل متخذين من مفهومى (السرود الكبرى) grand narratives عند المفكر الفرنسى جان فرانسوا ليوتار فى كتابه The Postmodern Condition (1984) و(التشبيهية) Simulacra أو الواقع المشابه Hyperreal عند المفكر الفرنسى المعاصر جان بوديلار فى كتابه The Simulacra And Simulation (1981) وكتابه Ecstasy of Communication (1988) إطاراً عاماً لهما. وبالرغم من أن هذين المفهومين يصفان - فى سياقهما - الظواهر الثقافية المعاصرة فى المجتمع الأوروبى، والتي اتفق الباحثون الأوروبيون - رغم اختلاف آرائهم فى تعريفها - على تسميتها ما بعد الحداثة Postmodernism<sup>22</sup>؛ أى على الرغم من أن هذين المفهومين ملتصقان التصاقاً واضحاً بالهوية الحضارية الأوروبية المعاصرة؛ فإن وجودهما العلم الذى يتبلى فى سياق خصوصيتهما داخل وصف هذين المنظرين لمجتمعهما الغربى المعاصر كأفكار فلسفية عامة يحمل قيمة تعريفية متصلة بتحديد كل منهما لأحد جوانب أسباب وجود هذا الانفصال واستمراره، ومن ثم تتخذ إعادة تعريف هذين المفهومين أهميتها فى تحديد جانبيين من أهم جوانب هذا الوعى فى آليات عمله وتكوينه كليهما.

ومن هذا المنطلق يقدم هذا الفصل أطروحته الأساس حول أسباب هذا الانفصال والترهل الذى أصاب الوعى الحضارى المصرى المعاصر فحال بينه وبين محاولات التحرر والتعرف والمجابهة. وهى

<sup>22</sup> أنظر على سبيل المثال:

- Hal Foster (ed.), The Postmodern Culture, (London: Bay Press, 1983).

أطروحة تفترض إمكان النظر إلى هذه الأسباب بوصفها مرتبطة أساساً بنوع تشكل هذا الوعي الحضارى نفسه فى الظرف التاريخى الحالى أى بالملاحم التكوينية المتعلقة بهويته العقلية المعاصرة وهى - على هذا الأساس - تنقسم إلى شقين اثنين يندرج كل منهما فى الآخر وينشق أحدهما عن الآخر فى مفارقة ظاهرة، كذلك التى تعرّف بها الرياضيات الحديثة فكرة الخط المستقيم بأنه خط مستقيم وجزء من منحنى فى آن واحد.

أولهما أن هذا الوعي هو "سردى" يتخذ مناهج إدراكه وأدوات تعامله، وتكوين خبراته، ومنطق تلقيه، وفلسفة إفرازه من قواعد ومبادئ سردية - غير علمية وغير فلسفية - كامنة فى وجوده، على أساسها يمنح المشروعات، وبها يعرف مكانته الحضارية، ومنها يؤسس قدراته النقدية وأحكامه الذوقية، وطرائقه التعبيرية وقيمه الأخلاقية ورؤاه الفنية، وفيها تكمن آليات فعله المعرفى والعقلى العام.

وثانيهما أن هذا الوعي هو وعى (تشبيهى) لا يعترف إلا باختزالات، وتنقيحات، وبلورات الواقع، ولا يتعامل إلا معها. أو باختصار؛ لا يقبل التعامل إلا مع مشبهات الواقع، لا مع ما يراه بالفعل بوصفه (الواقع) زائفاً كان أو غير زائف، إذ إن طبيعة هذا الوعي السردية تفترض وتفرض مجموعة مسبقة من المبادئ والمقاييس التى بدون توفرها - فى الحدث أو الشئ أو اللغة المراد التعامل معها - وفهمها يصفها هذا الوعي بأنها غير موجودة أو فى أفضل الأحوال بأنها محض هراء. فكل ما لم يتصف بهذه الصفات، وما لا يتبع تلك المقاييس الوجودية والمعرفية، وما لا يمكن اختزاله أو تشبيهه، يصبح وفق ذلك الوعي غير قابل للمعرفة أساساً.

ولكننا وقبل أن ندخل فى تفاصيل إيضاح كيفية فعل هذه الأسباب وكشف آلياتها، علينا أولاً أن نعرفها - أو نعيد تعريفها - فضلاً عن وضع القواصل والفوارق بينها وبين ما يمكن أن يلتبس معها من مفاهيم وأفكار أخرى، ومن ثم أن نحاول موضعتها موضوعة

فكرية تسمح للقارئ بالتعرف عليها دون غيرها، وتسمح لنا فى نفس الوقت باستخدامها استخداما غير ملتبس أو منتقص، فلو احتملنى القارئ رتقنا معا إشكاليات هذه المفاهيم وتداخلاتها فى هذا الفصل والفصل التالى له كليهما.

1- (السرديات الكبرى)، (السردية)، و(السرد).

### Grand Narratives, Narrativeness and Narration

لسنا فى هذه الدراسة بمعرض تعريف مفصل وشامل (للسرد) "narrative" فى أجناسه الأدبية الكثيرة المفترضة من قصة، ورواية، وشعر ملحمى، ومقامة، ومسرح أو دراما، وحكى شعبى وغيرها، وليس لنا أن نتعرض أيضا لتحديد مناهجه البنائية وتبدياته اللغوية ونظرياته المختلفة عند منظرى السرد المعاصرين من أمثل جيرالد برنس Gerald Prince، وميك بال Mieke Bal وجيرار جينيت Gerard Genette وغيرهم<sup>23</sup> بل يكفيننا أن نشير إلى أن تعبير (السرد) يقود عامة إلى مجموعة محددة من آليات البنية النصية والحكاية والتركيبية (كالتبشير) Focalization والزمن الحكائى Tense، والفضاء الحكائى Space وغيرها فى الأعمال الأدبية التى تتخذ السرد شكلا لها، كما يتضمن الإشارة إلى مجموعة من الذوات المتخيلة كالراوى narrator والمروى عليه narrate والمؤلف الضمنى Implied Author وغيرهم<sup>24</sup>. وهو على ذلك أيضا - أى السرد -

23- أنظر على سبيل المثال:

Mieke Bal, *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative*, (Canada: University of Toronto Press, Fourth Edition, 1994).

Suzana Onega, Joes Angle Garcia Landa (eds.), *Narratology: An Introduction*, (Newyork: Longman, 1996).

24- من أهم التحليلات العربية المعاصرة لتقنيات السرد الكتابية، وتبدياته اللغوية والبنائية والتركيبية هو تحليل أيمن بكر لمقامات بدیع الزمان الهمداني وهو التحليل

مهموم بتقديم تصاعد أو تنازل درامى ما، له مبتدأ ومنتهى وذروة ما، على الأتل فيما يتعلق بتشكلاته البنيوية فى خصوصية لغوية بالغة تفرق نص العمل السردى عن غيره فى نفس النوع وعن مثيله فى الأنواع السردية الأخرى.

ومن هنا يتبدى لنا الفرق بين السرد narrative فيما يخص المعرفة به narratology على مستوى آليات بنائه وتفاصيل وجودها فى أعمال أدبية معينة، قديمة كانت أو حديثة، عربية كانت أو غربية، وما نعينه بتعبير (السردية) Narrativeness الذى استخدمناه فى أطروحتنا عاليه لوصف وعينا الحضارى المعاصر. ذلك أن السردية لا تختص بمجموعة معينة من التثنيات الكتابية أو الحكائية أو التركيبية البنائية بقدر ما تختص بمنهج إدراكى عام فى الاستقبال والإنتاج الحضارى يستمد قوائمه ومنطق أحكامه من مبادئ سردية عامة كاللتابع المنطقى Discursiveness والاستمرارية الترابطية Sequential Continuity والتوازن الداخلى Internal Equilibrium والخطية أو التساطر أو الترتيب Lineariry والتماسك الداخلى internal Coherence، والتناغم السطحى Surface Harmony هذه المبادئ تحكم التركيب أو البنية السردية فى معظم تبادياتها فى الأعمال السردية، فبينما يعمل السرد narrative داخل نطاق النص ووفق مبادئه السردية وتراكيبه اللغوية الخاصة به، تعمل السردية narrativeness فى كليهما: النص والوعى الذى أنتجه، فى التركيب اللغوى وفى بنائية الوعى التى أفرزت ذلك التركيب، فى المنتج الثقافى وفى الآليات الإدراكية التى سمحت لهذا المنتج بالخروج

---

الذى استمد منه المؤلف ترجمة بعض المصطلحات والتعبيرات الخاصة بنظريات السرد لدقتها العظمى ولسهولة استيعابها فى آن واحد. انظر: — أيمن بكر: السرد فى مقامات بدیع الزمان الهمداني، (القاهرة: الهيئة العامة للكتاب، سلسلة دراسات أدبية: 1998).

على صورته التى يدعيها، ومن ثم تكون سردية النصوص السردية أو الأعمال الأدبية السردية محددة فى طبيعتها بالحالة السردية المخصصة فى النص، أو بقدر اتباع النص لـ - أو خروجه عن - اختياراته التركيبية من آليات السرد البنائية، بينما تكون سردية الوعى غير محددة بأى من - أو كل من - هذه النصوص، أو بعبارة أخرى، بينما يتعرف السرد فى النصوص السردية غالباً بمجموعة معينة من التقاليد الفنية التركيبية الخاصة بالنوع أو الجنس الفنى genre المفترض التى يتبناها أو يحاول الخروج عليها، تتعرف (السردية) بالروح العامة لهذه التقاليد أى بمنطقها الفكرى المستتر ومن ثم بمناهج تلقيها وإنتاجها الحضارى، إذا ما كانت - كما نفترض - ممثلة لطبيعة هذا الوعى التركيبية ومُشكلة لها.

ولنتخذ على ذلك مثالين توضيحين يضعان هذه الفوارق موضع تبدياتهما فى النصوص عسى ألا تكون الفوارق التى وضعناها فوارق مجردة خالية من التطبيق. وقد اخترت الشعر مجالاً استقى منه هذه الأمثلة لسببين أساسين:

أولهما: أن السرد بالمعنى المطروح عليه فى القصة والرواية والحكاية الشعبية وغيرها من صور السرد يبدو واضحاً غير ذى حاجة لتبيان، بينما يظل معوزاً فى الشعر؛ خاصة الحديث منه.

وثانيهما: أن السردية كما طرحناها سالفاً تبدو فى القصة والرواية والحكاية الشعبية وغيرها من أشكال السرد مغطاة بكثير من مستويات السرد البنائية حتى إن أخذنا على عاتقنا إظهارها صارت هى فى ذاتها جل هدفنا وأخير جدلنا، مما يبعد بنا عن هدف هذه الدراسة، بينما تبدو - أى السردية - غير مغيبة أو مخبأة فى الكثير من الشعر العربى؛ خاصة الحديث منه.

ولنتأمل هذا المقطع من قصيدة صلاح عبدالصبور (الناس فى بلادى) فى مجموعة الأعمال الكاملة الصادرة من دار العودة - بيروت (1986).

وعند باب قريرتي يجلس عمى "مصطفى"  
 وهو يحب المصطفى  
 وهو يقضى ساعة بين الأصيل والمساء  
 وحوله الرجال واجمون  
 يحكى لهم حكاية .. تجربة الحياة  
 حكاية تثير فى النفوس لوعة العدم  
 تجعل الرجال ينشجون  
 ويطلقون  
 يحدقون فى السكون  
 فى لجة الرعب العميق، والفراغ، والسكون  
 (ما غاية الإنسان من آتاعه، ما غاية الحياة؟  
 يا أيها الإله!!  
 الشمس مجتلاك، والهلال مفرق الجبين  
 وهذه الجبال الراسيات عرشك المكين  
 وأنت نافذ القضاء أيها الإله  
 بنى فلان، واعتلى، وشيد القلاع  
 وأربعون غرفة قد ملئت بالذهب اللماع  
 وفى مساء واهن الأصداء جاء عزريل  
 يحمل بين إصبعيه دفترًا صغير  
 ومد عزريل عصاه  
 بسر حرفى (كن) بسر لفظ (كان)  
 وفى الجحيم دحرجت روح فلان  
 (يا أيها الإله.. كم أنت قاس موحش يا أيها الإله)  
 بالأمس زرت قريرتي، قد مات عمى مصطفى  
 ووسدوه فى التراب  
 لم يبتن القلاع (كان كوخه من اللبن)  
 وسار خلف نعشه القديم  
 من يملكون مثله جلياب كتان قديم  
 لم يذكروا الإله أو عزريل أو حروف (كان)  
 فالعام عام جوع  
 وعند باب القبر قام صاحبي خليل  
 حفيد عمى مصطفى  
 وحين مد للسماء زنده المفتول

ماجت على عينيها نظرة اختقار  
فالعالم عام جوع..

ليس هدفنا بالطبع من إدراج هذا المثال تقديم تأويل آخر فيما  
يمكن أن يحتمله نص القصيدة من دلالات، إذ إن الانجذاب نحو هذا  
الاقتراب كما يذكرنا الفصل الأول من هذه الدراسة من شأنه أن  
ينقص - لا أن يزيد أو يوضح - من دلالات العمل ومعانيه فيحوله  
إلى مادة تتخذ منها بنية النظرة التأويلية وقوداً تحاول به الاكتمال  
والشمول والإطلاق فتقود الوعي إلى الانفصال عن ذاته والانغلاق  
فيها.

إن ما يهمننا هنا في المقام الأول هو الوقوف على بعض من  
معالم السرد التي تطرحها القصيدة بغرض إعطاء مثال عملي على  
تبدي هذا السرد في النصوص مما يتيح لنا فرصة تفريقه عن مفهوم  
السردية *narrativeness* الذي طرحناه سابقاً والذي سنمثل عليه  
بمثال تابع. يحتوي هذا الجزء من القصيدة على عدد غير قليل من  
صناعات السرد البنائية وآلياته، لا يتسع بنا المجال هنا لتبيان الظاهر  
منها والباطن جميعاً، بل يبدو أن علينا فقط أن نمر مروراً سريعاً على  
بعض مظاهر هذا السرد وآلياته حتى تتبدى لنا بوضوح التقاليد  
السردية التي يستخدمها الشاعر. على سبيل المثال النص يحتوي لا  
على راو *narrator* واحد، بل على اثنين على الأقل هما الراوي  
الأصلي الذي يظهره لنا الفعل (زُرت) في السطر الشعري  
(وبالأمس زرت قريتي) وراو آخر يظهر لنا في ما يتلو وصفه (يحكي  
لهم حكاية.. تجربة الحياة). وكذلك يحتوي النص لا على (حكاية)  
واحدة بل على حكايتين على الأقل، أولاهما: هي القصة التي يرويها

---

<sup>25</sup> صلاح عبد الصبور، (الناس في بلادى) في: ديوان صلاح عبد الصبور، لبنان: دار  
العودة، (1986) ص 29، 32.

الراوي الأول أو الراوى الأصلى وثانيتها: هى القصة التى يصفها على لسان الراوى الثانى (عمى مصطفى) فى نص القصيدة.

كلتا الحكائيتين لهما صفاتهما السردية مثل الزمن الحكائى Tense والفضاء الحكائى Space ولهما اختلافاتهما على مستوى منظور كل راوى وحكايته، مثلاً: الزمن الحكائى الذى يتخذه النص للحكاية الأولى هو زمن يتراوح بين الحاضر (عند باب قريتي يجلس عمى مصطفى) المتصوّد به نموذج الفعل أو ديمومته، والماضى فى قوله (قد مات عمى مصطفى).. أما الزمن الحكائى الذى يتخذه النص للحكاية الثانية (التي يرويها (عمى مصطفى)) هو زمن حاضر يُقصد به الإستمرار أو عدم خصوصية الحكاية وتكرارها.

الفضاء الحكائى فى الحكاية الثانية هو (القرية) وفى الحكاية الأولى يحده رمز القرية لا مكانها. الحكايتان مختلفان فى منظورهما أو آليات روايتهما أو طرائق تبثيرهما Focalization، فالحكاية الثانية تحكى المفارقة بين ما يمكن تلخيصه بوصفه الطمع الإنسانى وعدمية الحياة ووجوب التسامى، بينما الحكاية الأولى تشكك فى قيم الحكاية الثانية الإدراكية، المروى عليه Nnarratee يظهر واضحاً فى الحكائيتين كليتهما، فى الحكاية الأولى يبيده لنا النص فى عبارات من مثل (قال عام جوع) وفى الحكاية الثانية فى عبارات من مثل (ما غاية الإنسان من أتعابه، ما غاية الحياة) ذلك أن كليتهما تدعوان القارئ للاتفاق معهما، أو تتضمنان القارئ أو المروى عليه بافترضهما وجود اتفاق مسبق دعه على الخالة المشار إليها.

ويمكننا أن نستغرق صفحات كثيرة فى استظهار المعالم السردية المتنوعة والكثيرة فى هذا النص الشعري، إلا أن هدفنا هو إيضاح الفارق بين السرد بهذا المفهوم و(السردية) فى تشكيلها الأكثر عمومية وفى تغلغلها فى الوعي الحضارى المعاصر. ولنعبر على سبيل المثال هذا الجزء من قصيدة (عفيفى مطر) (هلاوس ليلة الظمأ) من ديوانه (احتفاليات المومياء المتوحشة) (1994).



قلت: اغرس خطاك بهذه الحمى  
فأنت على رباط الروح،  
والأرض المقيمة فى دماك وفى خطاك التَّغْرِ  
فاشحد فقرك الملكى واسمع كبرياء  
جلالك المدفون فى خرق الرثاء  
أنت منذ اليوم مسكون بوجد الأنبياء  
وحكمة الإيقاع فى الفلك الجليل  
لك من بلادك قبضة من نبيّ الدم والتراب  
وخطوة فى غربة الموال،  
والخبز المئشع بالقرابة وانتظار السبيل  
أضيق ما تكون الأرض أوسع ما تكون  
فاعقد حزام النهر فى حقويك  
رابط فى خطاك  
فموعد المنفى ووعد الفتح يقتربان  
ظل من حضور الماء والرمل المرطب كان أروقة،  
وجمر فى رماد الركوة،  
انعقدت من اللغط الجميل سحابة  
تنهل حين يعود أجناد القرى من معمعان النصر  
. إن عادوا .  
وكنت على رصيف الذاكرة  
.نمسين عاماً..  
كلما نضجت جلود الميتين تقبلوا فى الجمر..  
واتسعت مسافات الحريق  
الأبيض المتوسط انفجرت زعازعهُ بفيض الدمع والدم  
26  
. ليس من نصر يجيئ .

ليس هنا من (حكاية) بالمعنى الذى طرحته قصيدة صلاح  
عبدالصبور السابقة.. معظم معالم السرد التى استظهرناها آنفاً فى  
قصيدة عبدالصبور لا يبدو لها وجود فعلى فى قصيدة مطر؛ بل يمكن  
القول على سبيل الجدال بأن ليس لها وجود كآليات بنائية فاعلة فى

26 عفيفى مطر، (هلاوس ليلة ظمأ) فى: استغاليات المومياء المتوحشة، (القاهرة: دار  
سينا للنشر، 1994) ص 40.

شكل القصيدة أساساً. فالزمن كما تشير إليه أفعال من مثل (كنت) أو (اغرس) أو (انعقدت) ليس زمناً حكاثياً بل زمن لغوى نصي يشير إلى ما عرفه دريدا في مقدمات كتابه (عن النحويات) "Of Grammatology" (1974) بوصفه نابعاً من ميتافيزيقا لفظية اللغة المكتوبة "The Metaphysics of phonetic writing"<sup>27</sup> لا من جهات الترتيب Order والديمومة Duration التي يستلزم وجودها سرد بعينه<sup>28</sup>. وكذلك الراوى والمروى عليه ووجه النظر أو التبشير والفضله الحكائى وغيرها من الملامح السردية التي لا تبدو داخلية فى تشكيل هذه القصيدة كيناً أو كمّاً.

وبالرغم من ذلك فإن القصيدة تظهر (سردية) Narrativeness واضحة فى بنائها وتشكلاتها عبرها منذ بدايتها وحتى انتهائها، فلنتخذ على سبيل المثال فكرة التابع المنطقى أو Discursiveness والتي تشير إلى ارتباطات الدلالات ببعضها ارتباطاً علياً أو سببياً Causality يجعل فى حد ذاته مغزى منطقياً معيّنًا. ويبدو ذلك واضحاً فى اتباع (الفه السببية) مثلاً للسطر الذى يسبقها فى (اغرس خطاك... فأنت على رباط الروح ر...) أو (أضيق ما تكون الأرض أوسع ما تكون، فاعقد... رابط، فموعد المنفى...) كما يبدو هذا التابع المنطقى أيضاً فى عبارات وسطور شعرية خالية من أية إشارة سببية، ذلك أن تراصها وتتابعها نفسه يحمل سببيته ولا يحتاج مساعدة من حروف سببية كالفه أو غيرها مثل (الأبيض المتوسط انفجرت زعازعه بفيض الدمع والدم - ليس من نصر: نجى) وعلى القارئ أن يرى أن فى هذا التابع مغزى سببياً واضحاً وكأنه يقول بالرغم من أن (الأبيض المتوسط انفجرت زعازعه بفيض

27 Jacques Derrida, of Grammatology (1997), P.3

28 أيمن بكر، السرد فى مقامات بديع الزمان، ص 52، 53.

الدمع والدم - ليس من نصر يحى). أو شيئاً من هذا القليل  
والقصيلة بشكل عام عبارة عن سلسلة متسقة من التتابعات المنطقية.  
وليس التتابع المنطقي وحده ما توضحه هذه القصيلة بل لنا أن  
نرى قدر تماسكها الداخلى (Internal Coherence) على مستوى  
الدقق الشعورى أو الرؤية الشعورية والفكرية أيضاً، ولنا أن نرى  
قدر استمرارية الفعل اللغوى المتتابع (Sequential Continuity)  
من حيث اهتمام النص بعلم إظهار شوائب انفلات أو كسر فى  
الحالة الشعورية التى تقدمها وبالتالى فى الحالة الشعورية التى  
تطلب من القارئ أن يتقمصها. ولنا أيضاً أن ننظر لقدر الانسجام  
اللفظى والموسيقى فى منطوق القصيدة بنفس القدر الذى لنا به أن  
نرى قدر انسجام مفرداتها اللغوية على المستوى الكتابى أو على  
مستوى سطح القصيدة على الورقة.

وهكذا يبدو الفارق بين سردية القصيدتين ملخصاً فى إمكان  
النظر للقصيلة الأولى (قصيلة صلاح عبدالصبور) بوصفها تحتوى  
على ملامح وصفات خاصة بالسرد تشى أو تشير إلى (السردية)  
العامّة، بينما يمكن النظر إلى القصيلة الثانية.. (قصيدة عفيفى مطر)  
بوصفها تحتوى على ملامح وصفات (السردية) العامّة التى تشى  
بدروها أو تشير إلى السرد بآلياته الخاصة برغم علم احتوائها له  
بشكل مباشر.

إذ إن علم احتواء القصيلة الثانية على الكثير من ملامح السرد  
المحددة وآلياته البنائية، لا يعنى بالضرورة أنها - بشكل ما - أقل  
سردية من القصيلة الأولى. بل ربما - على العكس من ذلك تماماً -  
يمنحها ذلك نفسه فرصة أكبر لإظهار معالم (السردية) العامّة فيها  
بصورة أكثر تركيزاً وتكثيفاً؛ ومن ثم، إظهار (سردية) الوعى الذى  
أنتجها بصورة أكثر مباشرة، من القصيلة الأولى. فاعتبار أن وجود  
آليات سردية محددة فى القصيلة الأولى - كالراوى مثلاً - يصنع مسافة  
موضوعية مدعاة بين القصيدة كفعل حضارى والوعى الذى أنتجها،

يصير تخلي القصيدة الثانية عن مثل هذه الآليات هو تحليلها عن مثل هذه المسافة الموضوعية المدعاة بين الوعي واستثماراته الإنتاجية، أى تصوير القصيدة انعكاساً شبه مباشر لحالة هذا الوعي التشكيلة.

وإذا أضفنا إلى ذلك فكرة أن القصيدة لها أبعادها المادية كمنتج حضارى مثلها فى ذلك مثل أى منتج حضارى كجهاز أو ماكينة أو بناية تعكس بالضرورة أجديات الوعي الحضارى المستثمر فيها، أى قيمته التشريعية، وأساليبه الجدلية وأحكامه القيميّة والذوقية، ورؤاه الحياتية، وصفات مناهج استقباله وفهمه للعالم، يصير اعتماد القصيدة الواضح لهذه المبادئ السردية أو ترتب القصيدة وفقاً لها هو فى حد ذاته اعتماد الوعي الحضارى لمبادئه السردية أو ترتبه وتشكله وفقاً لها.

ولنا أن نلاحظ كيف تتبع هذه القصيدة تلك المبادئ السردية وكأنها - أى هذه المبادئ - خارج نطاق التساؤل والتشكيك وفوق أى قدرة يمكن لهذا الوعي أن يبديها على نقد ذاته، وكأن هذه القصيدة، وغيرها الكثير والكثير، من المنتجات الحضارية المعاصرة تمثل أفعال اعتماد هذا الوعي لذاته وثبته من مشروعية منظومته السردية التى تظهرها هذه المنتجات أو تقدمها بوصفها مسئولة مسئولية شبه كاملة، - فيما يبدو - عن تنظيم توجهات هذا الوعي وتعريف قدراته، وتحديد مساراته ومن ثم أيضاً مسئولة عن ترتيب العالم فى هذا الوعي ومفرداته من الذات والفرد والشخصية إلى القيم الجمالية والحدود الأخلاقية، والأصول المعرفية فيصير كل ما تختاره أو تستطيع هذه المنظومة تعريفه مشروعاً، وكل ما لا تختاره أو لا تستطيع تعريفه غير مشروع. أو بعبارة أخرى يتحدد العالم وفق قدرات هذه المنظومة على تطبيق مبادئها من التسابع المنطقى والانسجام الداخلى، والتوافق السطحي، والتوازن وغيره، فيرفع كل ما يمكن أن يتبع هذه المبادئ أو يفهم وفقاً لها إلى مكان يُعطى فيه المشروعية اللازمة للوجود، ويستطرد كل ما لا يتبع هذه المنظومة ومبادئها وما لا يمكن

فهمه وفقاً لها ويُحرم هذه المشروعية فيوصف بأنه محض هراء أو بأنه غير قابل للمعرفة أصلاً.

وليس ذلك كالقول بنفى القيمة الفنية أو الأدبية أو النصية أو الكتابية للسرد، فالفارق الذى طرحناه بين (السرد) أو المعرفة به *Narratology* كمجموعة مخصوصة من الآليات والصفات التركيبية فى الأعمال الأدبية المختلفة، و(السردية) *Narrativeness* كمجموعة عامة من الصفات السردية الإدراكية تعرّف تشكل الوعي الحضارى المعاصر فى مصر، من شأنه أن يفرق أيضاً بين قيمة الأول الأدبية وتأثيرات وعواقب الثانى إذا ما صار أساساً تكوينياً فى هذا الوعي ولبّاً فى تشكّله وقاعدة لفعله الحضارى والإنسانى العام.

وليس جل اهتمامنا - كما أوضح الفصل الأول من هذه الدراسة - اللهات وراء أحكام القيمة التى يراها هذا البحث عرضاً من أعراض إشكالية البنية وأزمة انفصال الوعي المعاصر فى مصر عن ذاته وترهله وقولبته وثبوتيته وتسطحه. على أن ذلك لا يعنى أيضاً أن أحكام الذوق *Judgements of Taste* هى بالضرورة أحكام غير ذات أثر أو مغزى، ولكن فقط أن هناك فارقاً غير قليل بين أحكام الذوق وأحكام القيمة *Value Judgements* وأن امتزاجهما وتشابكهما هو عمل من أعمال البنية التى تسعى لاستقطاب أى من أو كل من مفردات التلقى، نفسية كانت أو عقلية، كى تثبت جدارتها، وأن ذلك فعل من أفعال سردية الوعي المعاصر الذى لا يقبل التعامل إلا مع كل منسجم ومتسق. فبينها تصدر أحكام الذوق مما يسميه كانط (قدرات الروح)<sup>29</sup> التى يصفها

---

29 انظر إيمانويل كانط فى:

- Immanuel Kant, Critique of Judgment, (1790), J.H. Bernard (trans.), (New York & London: Macmillan publishing, 1951).

بكونها أساسية وكونية، تصدر أحكام القيمة مما يسميه ليوتار<sup>30</sup> بمجموعة القيم السائلة في مجتمع ما، في وقت ما، فتكون بذلك مؤقتة وذات غائية غير ضرورية في حد ذاتها.

فلو افترضنا - على سبيل الجدل الخوض - بأن هناك بالفعل مجموعة ما من المبادئ السردية العامة التي قد يتخذها الوعي بشكل عام في مجتمع ما وزمن ما كمقاييس محددة ومشكلة لتوجهاته وفعله وكيئوته الحضارية، فكيف يمكننا - والحال هكذا - أن نتعرف على هذه المبادئ في الفعل الحضاري نفسه؟ حاولت الأمثلة السابقة أن تعطي بعضاً من العلامات التي يمكنها أن تشير إلى هذه الحالة إبان فعلها العام، إلا أن سردية الوعي المعاصر تظهر نفسها بشكل أكثر وضوحاً وبراءة فيما يسميه ليوتار بالسرديات الكبرى *Grand narratives* في المجتمع؛ أي في اجتماع بعض، أو كثير من صفات تلك (السردية) تحت عناوين معينة يختارها مثل هذا النوع من الوعي في مجتمع ما وزمن ما كسرود كبرى تحدد أهدافه، ومقاييس أحكامه وطرائقه في الاستقبال والإنتاج الحضاري. يقول ليوتار:

سأطلق مصطلح (حديث) على كل خطاب علمي يسعى لإثبات مشروعيته من خلال استعطاف مباشر لأي (خطاب كلي) من الأنوع الذي يستخدم سرداً كبيراً من مثل جدليات الروح، أو قومية المعنى، أو الخلاص والتحرير الإنساني للأفراد المنتجين العقلين، أو البحث عن الثروة. فعلى سبيل المثال: يشي مبدأ الاتفاق العلمي بأن قيمة / حقيقتية مقولة ما بين المرسل والمتلقى تصبح مقبولة إذا ما تم طرحها وفق افتراض احتمالية التوافق بين أذهان متعقله؛ ذلك هو سرد التنوير الذي يعمل فيه (الجدل) المعرفي نحو أهداف سياسية

/ أخلاقية تسعى للسلام الكونى العام. (الوضع ما بعد  
الحدثة ص 24 مقدمة)<sup>31</sup>.

علينا أن نضع أولاً مجموعة من الضوابط حول مفهوم ليوتار:  
أولها أن ليوتار يتحدث - كما أشرنا سابقاً - عن المجتمع الأوروبى  
المعاصر الذى تتصف حضارته الحالية برفض مثل هذه السردية أو  
السرود الكبرى.  
يقول ليوتار:

لقد فقد السرد وظيفته المعرفية؛ فقد أبطاله وتحدياته، فقد  
رحلاته وأهدافه الكبرى، وانتشرت معالنه فى سحب من العناصر  
اللغوية السردية والخبرية والوصفية والاتصافية.. إلخ،  
فصارت كل منها مستقلة بعواملها وفاعليتها الخاصة بها.  
وكل فرد منا يعيش فى مفارق تشابكات كثير من هذه  
السحب، إلا أننا - رغم ذلك - لا نصنع تركيبات لغوية  
مستقرة تدعى الثبات، ومعالن ما نصنع من لغات ليست  
بالضرورة معالمن يمكن توصيلها أو الاتصال بها مع الآخرين.  
(الوضع ما بعد الحدثة ص 24).

وثانيها: أنه - برغم ذلك - قد حكمت مثل هذه السرود العقلية  
الحضارية فى أوروبا فى خلال مرحلتى التنوير أو الرومانسية  
الثقافية، والمادية أو ما يعرف عندنا بمرحلة الحدثة، ومن ثم فهى - أى

31 النص الإنجليزى لهذه الترجمة هو:

I will use the term "modern" to designate any science that legitimates itself with reference to a metadiscourse of this kind, making an explicit appeal to some grand narrative, such as the dialectics of spirit, the hermeneutics of meaning, the emancipation of the rational or working subject, or the creation of wealth. For example, the rule of consensus between the sender and the addressee of a statement with truth-value is deemed acceptable if it is cast in terms of a possible unanimity between rational minds: this is the enlightenment narrative, in which the hero of knowledge works toward a good ethico-political end: universal peace.

هذه السرود - تختلف - كما يبدو واضحاً في خصوصيتها عما يمكن أن يكون سائداً في مجتمعتنا المصرية قديمه وحديثه.

وثالثها: أن موضوع دراسة ليوتار في كتابه ذلك هو حالة المعرفة (العلمية وغيرها) وليس الوعي الثقافى أو الحضارى ببعديه المعرفى والنفسى فى المجتمعات الغربية المعاصرة، ومن ثم تتبع أمثله وتترد إلى ذلك الموضوع فى خصوصيته الواضحة.

إلا إن فكرة السرود الكبرى - بالرغم من كل هذه الاختلافات - لا تزال فى حد ذاتها مفيدة فى تعريف الكثير من تبدييات تلك (السردية) التى وصفنا بها أنفاً الوعي الحضارى المعاصر فى مصر. من هذا المنطلق يبدو الفرق بين تعبيرى (السردية) و(السرود الكبرى) ليس فرقاً فى النوع ولكن فى درجة العمومية التى يشير إليها كلاهما. وإذا ما وضعنا ذلك فى تشكّل لغوى آخر نقول بأن وجود السرود الكبرى هو تبدييات سردية الوعي الحضارى المعاصر فى الفعل الحضارى نفسه. ذلك أن السرود الكبرى تشير إلى مجموعة معينة من مبادئ (السردية) وصفاتها بالمعنى الأنى أوضحناه آنفاً، يتخذها الوعي الحضارى فى مجتمع ما، فى زمن ما، ووفق عوامل تاريخية سياسية واقتصادية معينة، فيمنحها أو يضمنها أمماً معيناً، كالتنوير مثلاً، Enlightenment، يكون علامة العلاقات بين الصفات المختارة فيها كالانسجام الداخلى والتتابع المنطقى مثلاً، ويعطيها كما أشار ليوتار عاليه بطلاً ما، أو صورة بطولية ما - (الإنسان المتعقل) فى حالة سرد التنوير- ويضعها داخل سياق نضال إنسانى كبير (أو حبكة) - مثل الصراع بين الرجعية والتقدمية مثلاً أو الأصولية والعقلانية فى حالة سرد التنوير- ويمنحها هدفاً إنسانياً أكبر - كإخلاص والتحرر الإنسانى من القيود الفكرية والسياسية والاقتصادية مثلاً - ويضع لها مقولة عامة تلخص أهدافها ومبادئها: كالسعى نحو التقدم التكنولوجى أو اكتساب الثروة، أو العقل أولاً،



أو الغائية في الفعل، أو قيمة السيطرة على الطبيعة، أو ديمقراطية الطبقة العاملة أو غيرها.

وهكذا يصير هذا السرد الأكبر نفسه - في المجتمعات التي يتشكل وعيها الحضارى وفق مبادئ السردية - أحد القواعد الأم التي على أساسها يستقى أحد هذه المجتمعات الفعل الاجتماعى والثقافى والحضارى العام؛ فيمثل مثل هذا السرد الأكبر معايير هذا المجتمع الكلية التي منها يستنبط شرائعه وقوانينه، وفيها يتم تعريفه لذاته فرداً وجماعة، ووفقاً لها تقاس صلاحية مقولاته وتحدد أهدافه وتنشق طموحاته.

وليس ذلك مما يعنى أن فى المجتمع الواحد لا يتوفر المجال إلا لسرد كبير واحد، أو أن مثل هذه السرود تتساوى فى مكانتها فى المجتمع فى كل الأوقات وفى كل الثقافات التحتية أو الحضارات الصغرى فيه، وتحت كل ظروفه الاقتصادية والسياسية، بل يمكن - من حيث المبدأ على الأقل - للمجتمع الواحد أن يسود فيه عدد غير قليل من هذه السرود فى آن واحد، وأن ترشح ظروفه الاقتصادية والسياسية والاجتماعية فى وقت معين مجموعة معينة من هذه السرود الكبرى دون غيرها، من غير أن ينتفى وجود السرود غير السائدة انتفاء كاملاً من ذاكرته، فقد رأينا كيف مثل ليوتار على فكرة السرود الكبرى بعدد منها كان سائداً فى المجتمعات الغربية حتى بداية القرن العشرين، دون غيرها مما كان سائداً فى مرحلة قبيل النهضة والتنوير. وعلينا الآن أن نفرق بين نوعين من هذه السرود الكبرى يثلان كلاهما جزءاً ضئيلاً من تبدييات سردية الوعي المعاصر فى مصر: أحدهما يختص بالجانب النفسى لهذا الوعي نسيميه على سبيل التقريب السرود العاطفية الكبرى والآخر يختص بالجانب الثقافى لهذا الوعي نسيميه السرود الثقافية الكبرى.

## 2 - السرود العاطفية الكبرى

أحد أهم هذه السرود العاطفية الكبرى فى الوعي الحضارى المصرى المعاصر يظهر فى وضوح قدر تغلغل (الشهادة بالحب) أو الانتحار (الضمنى) المتسامى فى سبيل علاقة الحب أو فى سبيل المحبوبة، أو تحت ضغط استحالة نجاح العلاقة، أو تحت ادعاه تحلى أحد أطرافها عن دوره البطولى فيها، بغض النظر عن إمكان رفض الوعي الفكرى العملى العام لهذه الفكرة على المستوى النظرى التجريدى بوصفها معبرة عن عدم نضوج نفسى أو عاطفى. إذ إن قدر ذلك الرفض يشى فى حد ذاته بقدر تجذر هذه السردية الكبرى فى قريحة المجتمع النفسية أو العاطفية، ويشير بنفسه إلى قدر تثبتها كنوع من أنواع (الأحلام الكبرى) التى تسكن المخيلة وتشكل خلفية عاطفية ونفسية (ربما غير واعية) ثابتة فى، ومعرفة ل توجهات هذا الوعي، هى بمثابة قاعدة قياسية كبرى يتحدد عليها أساليب رفضه وقبوله فى آن واحد لتبدياتها، وأشكال وجودها وتنوعات تفاصيل هذا الوجود.

وليس علينا - كى نرى ذلك - إلا أن نلاحظ كم الأغاني العاطفية وقدر تنوعها، رسمية كانت أو شعبية، فى مصر عبر هذا القرن بطوله بدءاً من سيد درويش (أنا هويت وانت هيت) وحتى محمد ذؤاد (الحب الحقيقى) فضلاً عن الأفلام المصرية والمسلسلات التليفزيونية وجذور هذا السرد الكبير فى تراث الشعر العربى كله (عنترة وعبدلاً). تلك الأعمال التى تضع القيمة الحقيقية لثقل هذه العلاقة لا فى تبدياتها الواقعية أو فى طرائق إنجازها ونجاحها بل تضعها كاملة فى أسطوريتها وميتافيزيقيتها وتساميتها وتحليلها عن أى اتصال مباشر بموضوعية أو مادية ما. إذ إن تلك الأعمال نادراً ما تتغنى (بسهولة) بنجاح العلاقة أو (بطبيعية) هذا النجاح أو بعاديته وموانئته للمنطق حتى لو تحقق، بل غالباً ما تتغنى بالصعوبات

والعقبات والمسافات الضخمة التى تواجه طرفي العلاقة، وبالقيمة النوعية لهذه الصعوبات، وبقدر أسطورية مشاعر طرفي العلاقة اللذين غالبا ما تصورهما هذه الأعمال وكأنهما بالفعل يريدان إنجاز العلاقة على المستوى المادى الموضوعى، فتحول بذلك مثل هذه الأعمال فشل تلك العلاقة نفسه إلى انتصارها الحقيقى.

إذ بهذا الفشل وحده (تتسامى) العلاقة إلى مستوى الأسطورة ويعلم أطرافها إلى مستوى الأبطال الأسطوريين. فيبدو جُلُّ تركيز هذا الوعى منصبا على قيمة فشل العلاقة أو على قدر رومانسية ذلك الفشل وتساميه، لا على منطقية إتمام العلاقة وطبيعيتها، فتعلو بذلك قيمة الفشل ذاك وترسخ تعاليه حتى يصير مرآة لصورة عن البطولة العاطفية تنسلخ انسلاخاً من الفعل الحضارى المنوط بها. ومن ثم تتمركز العلاقة (الفاشلة) بوصفها حدثاً إنسانياً كونياً مجرداً يرفع أصحابه إلى مرتبة شبه صوفية تعلو بهم إلى ما يفوق ما قد تعده هذه السردية الكبرى بوصفه (الإنسان العادى). أو، باختصار، تصير هذه العلاقة غير متصلة اتصالاً واضحاً بموضوعية مادية ما تتعامل مع مشكلاتها الواقعية اقتصادية كانت أو عقائدية؛ متصلة بالعادات والتقاليد أو غير متصلة، بل تصير تعبيراً عن سرد كبير يقبع فى قاع امتلاءات أفراد المجتمع النفسى فيحكم حركات وعيهم الحضارى (أو الجانب العاطفى منه) فى استقباله واستنتاجه وفعله العام. أو بعبارة أخرى، يصير فعل أسطورة هذه العلاقة وتحويلها إلى ميتافيزيقا، هو فى نفسه تبرير مسبق لتوجهات الفرد لدى الجماعة فيتمثل هذا السرد الكبير كخلفية عقلية تشابه خيال الظل، على أساسها يطرح هذا الفرد ذاته (أو الجانب العاطفى منها) ويعرف علاقاته أو أفعاله النفسية وقيمه الشعورية وذراته على الفعل أو التخلي.

وكغيره من السرود الكبرى، يتخذ هذا السرد الكبير اسماً ضمنياً له يكون علامة على ما اختاره من آليات وصفات (السردية) التى تشكل وعيه الحضارى، هو - على سبيل المثال، وكما طالعتنا

(ولا تزال) الأغاني والأفلام وغيرها من الأعمال على مدى هذا القرن (الشهادة بالحب) أو شيء من هذا القبيل. ويكون بطل هذا السرد هو (الإنسان المعذب) بإنسانيته ورقته وتساميه، ويكون سياقه النضالي البطولي (أو عنوان حيكته الدرامية) هو الصراع ضد العادات والتقاليد الثابتة في المجتمع بغرض إنجاح العلاقة (المفترضة)، وهدفه الإنساني الكبير هو إعلاء (القيم الإنسانية الحقيقية؟) - كما يراها بالطبع - ومقولته العامة هي (الحب الصادق) أو (التضحية من أجل الحب) أو (الحب أولاً) أو شيء من هذا القبيل.

فمن منا لم يقابل في يوم ما، في مكان ما، شخصاً قد أخبره - علناً أو ضمناً، بشكل مباشر أو بصورة غير مباشرة - عن أن (حزنه اللدين؟) وتوهماته وتقميره في ذاته أو تعذبه بها أو (تفرد إنسانيته؟) يكمن في فشل علاقة كان قد أعطاها كل ما لديه من طاقات شعورية وقيم (متسامية؟) كالوفاء والإخلاص.. لأسباب اقتصادية عامة أو لأسباب عقائدية متصلة بالتقاليد الموروثة، أو لتخلي الطرف الآخر في العلاقة عن أهداف العلاقة المدعاة، أو - في أفضل من ذلك - لاجتماع بعض أو كل هذه الأسباب معاً حتى يصير هذا الشخص في حالته تلك معذباً بالإنسانية كلها ورافضاً لها في آن واحد؟ وليس علينا إلا أن نحاول تفسير جزء من تداخلات التفاعل الحضاري لمثل هذا الموقف المفترض بين المرسل والمتلقي حتى نتبين جزءاً من آليات، فعل هذا السرد الكبير في الوعي الحضاري المعاصر.

فلو افترضنا - على سبيل الجدل - أن قاعلة التواصل في أي موقف اتصالي Communicative تقضي بمعرفة كل من المرسل والمتلقي معرفة شبيهة كاملة بشفرات الرسالة المراد توصيلها وطرائق استدلالاتها أو علاقات دلالاتها برموزها، حتى تتواجد الرسالة نفسها فضلاً عن إمكان توصيلها والتواصل عبرها؛ لصار فعل وجود مثل هذه القصة نفسه - فضلاً عن إلقائها وتلقيها - هو فعل يستوجب

وجود شفراتها ومناهج استدلال هذه الشفرات فى وعى كل من المرسل والمتلقى على حد سواء. أو بعبارة أخرى: يستوجب فعل طرح مثل هذه القصة من الأساس وجودها كسرد كبير فى وعى كل من المرسل والمتلقى كليهما. وعلى هذا الأساس تحديداً يتخذ فعل طرح هذه القصة ومثيلاتها أبعادها النفسية والسياسية أى الجمالية.

على سبيل المثال، غالباً ما تطرح هذه القصة بوصفها نفسها تعريفاً لشخصية مرسلها وتحديداً لهويته الإنسانية أو - بعبارة أدق - تعريفاً لظموحه فى الوصول إلى الدور البطولى الإنسانى المجرد الذى خلقه ذلك السرد الكبير فى الوعى الحضارى بوصفه دوراً مثالياً. وهو فى ذاته أيضاً - أى فعل هذا التعريف - فعل مُعَرَّفٌ لوجود ذلك السرد ولقدر تغلغله فى هذا الوعى؛ أولاً: لأن اختيار المرسل لتلك القصة وذلك السرد بالتحديد، هو اختيار ذو مغزى يتحدد بقدر تأكلده من مدى دلالة القصة أو قدر انتشار شفراتها، وعمق تأصلها فى وعى المتلقى وبالتالي مدى تمثيل رسالته أو قصته لما يطمح أن يُعرِّف نفسه به من معانٍ هى فى ذات الوقت تفسيره الشخصى ولمسته. التأويلية الفردية لمثل هذا السرد ونوع معانيه وآلياته النفسية والشعورية. وثانياً أن المرسل إذ يلقي هذه القصة بوصفها تفسيره الفردى للسرد الكبير - الذى تعد قصة المرسل إحدى تشكيلاته القصصية - يلقيها وهو على دراية ومعرفة شبه لا وافية بقدر تأصل ذلك السرد الكبير فى وعى المتلقى، وعلى هذا الأساس بالتحديد يتوقع كماً وكيفاً معينين من الأداء الاجتماعى المقابل يقيم به قدر تماسك أو تناغم أو تناهية قصته ومنطقيتها أو قدر التصاقها وتمثيلها لـ (سردية) الوعى الحضارى الذى يمثله هو والمتلقى فى آن واحد، وبالتالي قدر مصداقيتها ومشروعية ادعاءاتها له بالتفوق الإنسانى بغض النظر عن واقعية أو عدم واقعية القصة المطروحة أو تفاصيلها. وكذلك المتلقى الذى بفعل تلقيه لقصة المرسل بوصفها دالة يؤكد وجود السرد الكبير الذى تنتمى إليه القصة فى وعيه وامتلاكه

لشفرة استقباله وتعرفه على أنواع تبدياته وتشكلاته اللغوية، بغض النظر عن قبوله أو علم قبوله لتعريف المرسل لذاته من خلال قصته. فحالات الرفض والقبول كلتاهما يستتبعان بالضرورة حالة من التقمص الشعورى أو العاطفى Diegesis يتخذ فيها المتلقى دور المرسل فيعرف ذاته (قبولاً أو رفضاً) من خلال قصة المرسل عبر آلية التقمص أو لنقل - بتعبير أدق - آلية الإحلال فى الواقع التقمصى الذى تفرضه القصة وسردها الكبير فى الوعى الحضارى، يقول ليوتار:

إن المعرفة التى تنقلها مثل هذه السرود ليست بأى حال معرفة محددة بوظائف التلافظ والتخاطب، بل هى معرفة تقرر فى ضربة واحدة ما ينبغى على الفرد قوله كى يُسمع، وما ينبغى عليه أن يسمع حتى يتكلم والدور الذى عليه أن يلعبه حتى يصير هو نفسه موضوع ذلك السرد فى يوم ما. (الوضع ما بعد الحداثة ص21).

وليست تلك هى السردية الوحيدة فى الجانب العاطفى أو النفسى لوعينا الحضارى المعاصر؛ بل هناك سرود كبرى كثيرة منها: - على سبيل المثال لا الحصر - سردٌ يبلغ نفس درجة الأهمية والانتشار، ربما يمكننا أن نسميه سرد (التهازم بالوضع الاقتصادى) فى مجتمعنا الحالى. فكل ما قلناه تقريباً عن السرد الكبير السابق ينطبق بشكل أو بآخر؛ بدرجة أو بأخرى على هذا السرد وقد تملكه وسكونه فى قاع القريحة الاجتماعية المعاصرة وتبديه فى معظم الأفعال الاجتماعية الحضارية للفرد أو الجماعة، ووجوده كخلفية عقلية تبرر تلك الأفعال وتمنحها مشروعيتها لدى الجماعة وعند الفرد. فهو سرد يتخذ اسمه من الوضع الاقتصادى العام الذى يعانى منه معظم شعبنا المصرى كعلامة على ما انتقاه هذا السرد الكبير من مبادئ (السردية) التى تشكل الوعى الحضارى المعاصر فيكون بطل هذا السرد هو (الإنسان الذى يلهث وراء لقمة العيش) (أو الفرد العامل (المكافح؟) رب الأسرة؟)، والصداع أو السياق النضالى الذى يستلزمه وجود درامية

الحبكة السردية الكبرى فهو (الصراع ضد عوامل الفقر) أو ضد (الظلم الاجتماعى والثرواتى)، والهدف الإنسانى الأكبر هو (تنشئة الأطفال) أو (التضحية بالذات) فى سبيل الأسرة أو (العدالة الاجتماعية والاقتصادية) والمقولة العامة هى (فى سبيل التحرر من الفقر) أو شئ من هذا القبيل.

فكثير ما نسمع عبارات من مثل (أعمل إيه.. الدنيا عايضة كده) أو (علشان لقمة العيش يا بنى) أو (لازم نقلب رزقنا يا أستاذ) أو (أهى سبوبة وخلّاص) وغيرها الكثير والكثير من التعبيرات - شعبية كانت أو معبرة عن الثقافة الرسمية - مما يشير جميعه إلى وجود هذا السرد الكبير فى الوعى الحضارى لمجتمعنا المعاصر بصورة تبدو مبهرة فى وضوحها وتحليلها فى جميع مستويات التفاعل الحضارى الظاهر منه والباطن. وربما يمكننا تلخيص تكوين هذا السرد فى تحديد أطرافه الفاعلة وأساليب وجوده حال فعله وتبديده. أول هذه الأطراف قد نتفق على تحديده بوصفه الحالة الاقتصادية المتردية للفرد والأسرة المصرية بشكل عام، وعلم وجود نظام كفاءة اجتماعية يضمن للفرد حدًا أدنى من الأمان الاقتصادى فى حالة علم توفر عمل له، يشابه نظام الكفاءة الاجتماعى الأوروبى والغربى، الذى يضمن للفرد حال بطالته حدًا أدنى من الدخل يحول دون تشرده أو تجويعه.

والطرف الثانى من هذه العلاقة السردية هو الفرد نفسه الذى عليه أحيانًا العمل فى وظيفتين أو ثلاث، حتى يستطيع تغطية حاجات أسرته الضرورية، ذلك بافتراض وجود مثل تلك الوظائف أساسًا. أما الطرف الثالث فهو السرد الأكبر نفسه الذى يمثل نهج الوعى الحضارى السردى المعاصر فى (عقلنة) ذلك الوضع الاقتصادى وتحويله إلى عدد من الأحكام الحضارية والأخلاقية ومجموعة مماثلة من القيم العملية على أساسها يحدد الفرد أفعاله، وطرائق استجاباته واستقبالاته الاجتماعية. ذلك السرد - الذى

يتشكل وفق مبادئ (سردية) الوعي الحضارى بأن يكون ذا تتابع منطقي ظاهر، وذا انسجام داخلي، وله تماسكه وصلابته الجدلية الداخلية.. إلخ يحمل دلائل ومبررات ذلك الفعل الاجتماعى فى آن واحد؛ يحمل القيم العملية المختارة فيه وأساليب تبريرها، وجد تواصلها الاجتماعى كل فى آن واحد؛ يحمل فى ذاته كنهه الأسطورى وملامح ادعاءاته بالعملية والواقعية؛ بل يحمل فى ذاته وجهها للتفاعل الاجتماعى الواقعى ووجهها لنقض هذا التفاعل ودحضه وقولبته. ومن ثم يمكن تلخيص هذا السرد فى عبارات ربما تشابه العبارات التالية:

أنا خريج حديث، لم أجد عملاً يوافق دراستى التى درستها، سأعمل بدلاً من ذلك فى حرفة ما، يعتبرها مجتمعى ذات مكانة أقل من وضعى الاجتماعى كخريج جامعة، لا يعطينى هذا العمل ما يكفينى لكى أبدأ حياة مستقلة أطمح إليها؛ لست أدرى ماذا أفعل؛ علىّ إذاً أن أعمل كل جهدى - بأى وسيلة - كى أحقق جزءاً من الضمان المادى يكفل لى قدرًا ولو ضئيلاً من الاستقلال، ولو كان ذلك على حساب قيم ذلك العمل الحرفى الذى اخترته.. المهم هو تحقيق هذا الأمان واجتماع سيتفهم إذا لم أنجز عملى على الوجه المطلوب، المجتمع يعرف قدر هذا الطحن المادى.. المجتمع سيسمح لى.. أو فى عبارات تشابه هذه العبارات:

أنا سائق محترف لكن دخلى ليس بالكثير، وضغوط حياتى اليومية ومتطلباتها وحاجات الأسرة ليست قليلة ولا تنقطع.. هناك منافسة ضارية بين السائقين وعندى الكثير من الديون؛ فلست أملك سيارتى بل أعمل وفق الطلب ويتحدد أجرى على هذا الأساس، الطرق التى أسافر عليها طرق غير منظمة أو مرتبة أو حتى آمنة.. حياتى دائماً فى خطر، ولا أحد يأبه لى.. وإذا تعطلت يوماً لمريض أو لغيره صار هناك احتمال حقيقى فى الجوع أو التشرد.. علىّ إذن أن أصنع أى شئ كى أحقق قدرًا ضئيلاً من الأمان المادى (أعمل على



شراء سيارة بالقسط مثلاً) وأن أصارع بكل ما لدى من ضراوة حتى أستطيع تحقيق هذا الأمان المادى، وما دام لا أحد يهتم بى فليس لى أن أهتم بأحد.. أو بقانون شارع أو بعرف مرورى أو بتقاليد قيادة مؤدبة.. من منهم سيهتم بى وبأسرتى إذا ما مرضت أو يحملنى إذا ما رقدت أو يساعدننى إذا ما احتجت، والناس تعرف قدر الضغط المادى.. الناس ستفهم لماذا أفعل ما أفعل فهم يعانون من مثل ما أعانيه..؟!

أو فى عبارات تشابه الآتى:

أنا سباك محترف؛ أعمل وفق الطلب.. والعمل له مواسم ومتطلبات الأسرة كثيرة.. والتنافس حقيقى وموجود.. وزوجتى أو ابنى أو ابنتى تعاني من مرض ما ومتطلبات الحياة كثيرة.. وليس هناك عمل يكفى.. على إذن ألا أعبأ بأى منهم بل أن أشتبك فى عمل وعملين وثلاثة وأربعة، إذ على أن أجمع أكبر عدد من الأعمال.. وأصحاب هذه الأعمال سيتفهمون.. فمعظمهم يعانون مما أعانى منه.. هم يعرفون وقع الضغط المادى.. هم يعرفون..

ويمكننا - من حيث المبدأ - أن نتخيل عدداً كبيراً من تشكلات هذا السرد الكبير تتخذ معظم الأماكن الحضارية المعاصرة فى مصر أياً ما كان وضعها أو مكانتها الاجتماعية المدعاة، وجميعها يقود إلى انسراب هذا السرد الكبير وتغلغله ورسوخه فى الوعى الحضارى المعاصر وعمله على فصل ذلك الوعى عن ذاته أو عن أهدافه الكلية العامة، وانغلاقه عليها وبأورته فيها ودحضه لقيم الغائية الاجتماعية المهدفة؛ كالإخلاص فى العمل أو الصدق فى تبنى أهداف المؤسسة التى يعمل الفرد من خلالها، كالتعامل الخدمى المبني على أبجديات الأمانة والعدالة والفخر بالعمل المنجز والدقة والرصانة؛ تلك الأبجديات التى يرفضها ذلك الوعى المنقسم على ذاته المتباور فيها بوصفها (غير عملية؟) بل بوصفها تعبيراً عن علم نضج أو رومانسية التفاعل الحضارى المقترح، فتصير تلك الأبجديات

مجرد صور وهمية واهمة هي جزء في فعله السردى الأسطورى يحاول بها نفسها استجلاب مشروعيتها في دحضها وتأييدها وتثبيت نفيها ورفضها ولا عملياتها المدعاة.

وبدلاً من أن نفترض على سبيل الجدل مثلاً ما قد يقرب أو يبعد عما نشير إليه، لنتخذ مثالا واقعياً كان قد قصه لى صديقى الناقد أيمن بكر فى زيارتى المؤخرة لمصر فى العام السابق؛ هو عبارة عن حوار قصير دار بين سائق إحدى الحافلات الركابية الصغيرة ومساعدته وركاب الحافلة أثناء حركتها: (أشار مساعد السائق إلى أحد الركاب المنتظرين فى أفق النظر لارتداد مثل هذه الحافلة قائلاً للسائق: "هناك خمسة وثلاثون قرشاً واقفين على حافة الطريق فى انتظار من يلتقطهم" فأومأ السائق له بالإيجاب وابتسم كافة ركاب الحافلة ابتسامات لاحظ فيها صديقى درجة من التمتع أو التسلية أصابهم بها تعبير مساعد السائق). ولنا أن نحلل هذه المقولة من منظور بلاغى ونكتشف ما فيها من صفات جمالية لغوية، أو من صفات جمالية شكلية كالتكثيف مثلاً أو التصويرية أو غيرها، ولكن ما يهمنا هنا هو أبعادها الجمالية السياسية أو ترميزها لحالة السرد الكبير الذى وصفناه عالياً: سرد التهائم بالحالة الاقتصادية.

مساعد السائق لم ير أية غضاضة أو غصة فى اختصار إنسان بكامله فى خمسة وثلاثين قرشاً هى أجرة توصيله إلى المكان الذى يريد؛ إذ بإشارته تلك للسائق هو يستخدم شفرة السرد الاقتصادى الكبير التى يفهمها هذا السائق بالضرورة بوصفها معبرة عما يمثل ذلك الراكب له (الخمسـة وثلاثون قرشاً). يستخدم المساعد هذه الشفرة من جهتين، أولاًهما: هى جهة تعريفها لمكانه الحضارى داخل أفعال وظيفته كمساعد سائق: فالراكب لا يمثل له أيضاً سوى هذه القروش التى هى جلُّ ما يُعرِّفه به، وثانيتهما: هى جهة تعبيرها عن السرد الاقتصادى الانهزامى الكبير الذى يبرر له عند الجماعة تعريفه لمكانه الحضارى وأفعاله وفق هذا التعريف. السائق ومساعد

كلاهما إذا يشتركان فى موضعة الراكب وفق سردية الانهزام  
الاقتصادى الكبيرة؛ أى وفق وعيها الحضرى السردى؛ كحدث لا  
تعدو قيمته قيمة اشتراكه بفعل الركوب فى الوفاء بموجب جدل ذلك  
السردح ألا وهو القيمة المالية. فينتفى بذلك هدف الركوب ألا وهو  
اعتبار المكان الموصل إليه وطريقة التوصيل جزءاً من الفعل  
الحضرى الذى يدفع الراكب ثمنه، وينتفى أيضاً فعل التوصيل الذى  
هو هدف كل من السائق والمساعد ذلك أن قيمة الراكب الحقيقية  
هى فى (ثمنه؟) أى فى القيمة المالية لا فى قيمة إنجاز مهمة التوصيل  
الحضرية ببعديهما المالى والأخلاقي، وعليه ينفصل الفعل الحضرى  
عن الهدف الذى من أجله أدعى الفعل: التوصيل = الفعل  
الحضرى، الهدف = تقديم الخدمة نفسها؛ خدمة التوصيل. فيصير  
الفعل الحضرى خادماً لسرده الكبير ولسردية وعيه، يعمل وفق  
انفصال ذلك الوعى عن أهدافه الحضرية التى يدعى محاولته الوفاء  
بها؛ فينتهى به الأمر إلى العمل وفق انغلاقه على ذاته وبأورته فى  
سرديتها وسردياتها الكبرى.

والقصة على ذلك لم تنته بعد؛ فالركاب الذين ابتسموا فى  
بشاشة دعية؛ لهم دورهم المهم فى نعل القول ذاته، وفى التكوين  
السردى العام لهذا الحوار الشيق. ذلك أن مساعد السائق يدرى (ربما  
يشكل غير واضح تماماً) أن مقولته تلك (سيقتهم) مجموع الركاب  
أصدقاءها؛ (هم يعرفون الضغط الاقتصادى الذى يعانينه؟)؛ هم -  
بعبارة أخرى- مسكونون بنفس السرد الاقتصادى الانهزامى الكبير  
الذى يسكنه، ومن ثم سيقومون بدورهم (المتوقع منهم) فى عملية  
من التقمص العاطفى يتخذون فيها دور مساعد السائق نفسه؛  
فيبررون له مقولته، ويتوقعون على هذا الأساس بالمثل أن يبرر لهم  
غيرهم أفعالهم الحضرية ومقولاتهم فى أماكنهم الحضرية المختلفة.  
السائق ومساعدُه يُعرفون ذواتهم الحضرية أو الجانِب النفسى منه  
وفق مثل تلك التعبيرات، ويتوقعون أن تُبرر أفعالهم أو تمنح لها

المشروعية الكافية فى الوجود من وعى المجتمع الحضارى الذى يمثله فى ذلك المثال مجموع الركاب. ومن نفس المنطلق، وب نفس المنطق، يقدم الركاب ذلك التبرير وتلك المشروعية ويتوقعونها بدورهم فى أماكنهم الحضارية المختلفة؛ فالشفرة - شفرة الاستقبال والتدال التى تحفز فى الوعى استدعاه لذلك السرد الكبير؛ هى شفرة واحدة لدى كل أطراف هذا السرد (الركاب، والسائق، وبمساعده) تشى بتقدير تغلغل هذا السرد التهازى الاقتصادى الكبير فى وعيهم الحضارى جميعاً.

وليست تلك الأمثلة وحدها هى ما تعبر عن وجود مثل هذه السرديات الكبيرة، بل تبدى هذه السرديات الشعورية أو العاطفية - خاصة السردان الذان أوضحناهما عاليه - فى معظم تباديات الوعى الحضارى المعاصر. ولتتخذ من الشعر مثالين توضيحيين يمثل كل منهما واحداً من تلك السرود، فتأمل معاً هذا الجزء من قصيدة أم دنقل (رباب) فى ديوانه (تعليق على ما حدث) (1970).

جلستنا الأولى؛ وعيناك المنيستان بالنضول..

تفتشان عن بداية الحديث،

وابتسامة خجول..

فى شفتيك العذبتين، وارتباكنا يطول..

فى لحظات الصمت والظما.

نقرب فوق مسند المقعد

قلبت ما يقال عن رداة الطقس،

تسمرت عيناي فى استدارة الياقة..

فى معطنك الجميل.

وكان صوتك المغمى يتحسس الطريق فى شرايينى،

ويوسح الصدا.

وكنت ألوى فى رباط عنقى،

أربت ظهر قلقي،

أمسح خيط العرق النضيل.

أبصر: شرخاً فى زجاج الباب،

لون الزخرف المنقوش فى مغارش الموائد،

الوردة... وهى تتحنن فى الكوب..

شفها الذبول.

ليلتها . عيناك هاتان المليستان بالفضول  
طاردتني لحظة بلحظة ..  
في دوران السلم الطويل  
وفي سريري ظلتا تغنيان آخر الليل  
وحين ضاق الصدر بالحنين .. وامتلأ  
رفرفتا حولي  
فقلت .. قلت لهما كل الذي أردت أن أقول ..

❖❖❖

(.. كنا جارين طويلاً  
وخليج عيون خضر ترسو فيه  
أشعة الشوق  
قلبي ما يكاد يشب عن الطوق  
حتى أبحر في عينيها الواسعتين  
برحلته الأولى  
لكني أشهدا . الليلة . تتكئ عليه ..  
كما كانت تتكئ على  
يشبك في إصبعها خاتمه الذهبي  
وتمر على جبهته بأناملها الرخصة .

.....

هل تهجرني الأحزان ؟  
وأنا أشهد فانتني تستدفي .  
في أحضان القرصان) .  
ألمح وجهك المضيء .. يا رباب  
في مستطيل النور عندما يشع ..  
في انفراج الباب  
في وهج اللقافة الأخيرة  
في لمعة المنافض المزوقة  
في لمسات اللوحة المعلقة  
في دورة الفراش في السقف ،  
وفي انغلاق الكتاب .  
في ذوبان الثلج في الأكواب ،  
في رنة الملاعق الصغيرة  
في صمته المذيع برهة قصيرة  
في ثنيات الظل في الشياب  
في غيش النوافذ الصامت  
بعد أن ينقطع الضباب .

❖❖❖

(.. بالريح المقهورة

بالأمكنة المهجورة  
بسنى الحب الغارب  
بالقمر الشاحب  
وباعوامى الستة عشر  
وبخصلة شعر:  
أقسم ألا يسقط قلبي فى..  
شرك الهدب الأسود.  
ألا أفتح. يوماً. هذا الباب الموصد)<sup>32</sup>

ليس الغرض من إدراج هذه القصيدة كمثال هو اختصارها كلها فى تمثيلها للسرد الكبير الذى أطلقنا عليها سابقاً اسم الشهادة بالحب أو الانتحار الضمنى بالحب، إذ إنها - أى هذه القصيدة - كغيرها فى الشعر المصرى الحديث مملوءة بمستويات الترميز والمغزى حتى ليصير عمل تأويلها - كما أوضح الفصل الأول - هو بالضرورة فعل مُختَصِر ومُحدَّد لا موسَّع أو مُوضَّح لإمكاناتها الدلالية والجمالية. وليس غرضنا أيضاً أن نوضح مدى تلاعب القصيدة بذلك السرد الأكبر أو مدى وعيها باستخدامه، إذ إن ذلك سيؤول بنا ضرورة لشكل من أشكال التحوار التأويلي يحاول تتبع حركة الفكر فيها وعلاقاته بقدر استقرائية الدلالة فى مناطقها ومستوياتها الجمالية المختلفة مما يبعد بنا عن هدفنا من استدراجها كمثال على هذا السرد.

إلا إنه - وكما أروضح الفصل الأول أيضاً - قد لا يمكن لأى تعامل نصي أن يخلو خلوّاً كاملاً من أية شبهة تأويلية، أو ينسلخ انسلاخاً تاماً من قدر ما من الإسقاط النفسى والشعورى يستلزمه وجوده داخل اللغة؛ التى هى اتفاق اجتماعى وحدث فردى فى آن واحد. على الأقل من حيث المبدأ، يحاول استدراجنا لهذه الأمثلة

32 أمل دنقل (روايه) (970: فى: أمل دنقل: الأعمال الشعرية، (القاهرة: مكتبة مديولى، عام الإصدار غير مذكور) ص 277 - 281.

البعد عن الرؤى التأويلية البنائية التي حاول تلخيصها الفصل السابق لتجاهلها فردية المتلقى وخصوصية الاستقبال، واقتراسها وجود معالم كلية شاملة تتبعها كل النصوص وكافة القرارات، وتتبعها لمبادئ البنية الشمولية والواحدية والإطلاقية التي تسعى لخدمتها؛ فتبعد بها عن موضوعها الذي أنشئت من أجله وهدفها الذي وجدت لخدمته.

ومن هذا المنطلق يُظهر هذا الجزء من القصيدة وجود ذلك السرد الكبير الذى يعمل من خلال تحويل العلاقة العاطفية إلى أسطورة يرفع بها أطرافها إلى مراتب البطولة الأسطورية التي يراها مثلاً للإنسانية وشكلاً (أسمى؟) لها. وبذلك تعمل آلياته - كما ذكرنا آنفاً - على تعميق قدر (تعذب أبطال) العلاقة عند المتلقى (الضمير الأول فى نص القصيدة كما يبين فى أفعال من مثل: (ألمح) و(تهجرني)، وفى أسماء من مثل: (قلبي)، (أصبعها))، وتعميق قدر تعشقهم؛ مما يظهر لنا فى المقطع البائد بـ (ألمح وجهك المضيء.. يا رباب) وحتى (بعد أن ينقشع الضباب)، وفى المقطع البائد بـ (أربت ظهر قلقتى) وحتى (شفها الذبول). ومن ثم يصل ذلك التعميق إلى أبعاد ميتافيزيقية لا تشي أو تتضمن درجة يمكن التعرف عليها من التجاور لموضوعية ما فى وعى المتلقى الحضارى حتى يقرب للمتلقى مدى التصاق هوية أطراف العلاقة بأفكار البطولة الإنسانية الأسطورية التي يطرحها السرد العاطفى الكبير ذلك. وليس من الصعب أن نلاحظ أن هذا التعميق لا يحاول طرح حلول لإنجاز العلاقة، بل على العكس من ذلك تماماً يفترض توقع فشلها من المتلقى فيلخصه كله فى سطور قلائل لا تتكرر. (يشبك فى أصبعها خاتمه الذهبى - وتمر على جبهته بأناملها الرخصة).

من ذلك المنطلق بالتحديد؛ يمثل هذا المقطع من القصيدة وجود السرد العاطفى الكبير فى غيلة قرائه وقريحة وعيهم الحضارى؛ فالقصيدة لم تش فى أى من أجزائها - رمزاً أو تضيئاً - بأهمية ما،

يمكن أن تستوعب، لأسباب ذلك الفشل أو ظروفه. ذلك أن القصيدة تعمل وفق آليات ذلك السرد الذى لا يركز على العلاقة بوصفها حدثاً موضوعياً له جدله الذى يمكن نقضه أو نقده، وحججه المادى الذى يمكن تعريفه والوصول لحل فيه؛ بل على العلاقة بوصفها أسطورة ضخمة أو شكلاً قصصياً لسرد عاطفى كبير يعرف شخوصه ببطولة إنسانية وعاطفية متفردة عند الجماعة، ويلفظهم من مدارات إنسانيتهم (العادية؟) ليصل بهم إلى إنسانية تقرب من حدود التأله الصوفى. هى شئ من قبيل حدود التخيل، مما يودى بالمتلقى المتقمص، أو الذى يحل فى هذا الدور البطولى؛ للاعتراف بها ومنحها - وفق مدى استقرار هذا السرد بوعيه الحضارى - المشروعية الكافية فى الادعاء بالتفوق والرفعة. إذ بمنحه تلك المشروعية، يسعى المتلقى نفسه لهذا الدور ويطمح للتعرف بذلك التفرد وتلك الأسطورة التى تستنفرها عنده الذات النصية وتتوقعها تلك الذات فيه، بل وتلاعبها عنده سلباً أو إيجاباً. ويتمثل لنا هذا التعريف للذات النصية الذى من شأنه أن يكون مقياس أحكام هذه الذات الإنسانية والجمالية، وصدى لأحكام المتلقى الذى يمنحها مشروعيتهما فى الوجود فى القسَم البطولى المنكسر الذى ينتهى به هذه المقطع من القصيدة (..) بالريح المقهورة... ألا أفتح يوماً هذا الباب الموصدا).

وليس ذلك كالقول بأنه لا قيمة تترجى فى اعتبار العلاقة العاطفية علاقة ذات قيمة إنسانية لها مغزى، أو فى اعتبارها معبرة عن معانٍ إنسانية ذات أهمية كبيرة شعورياً ونفسياً؛ حضارياً أو عقلياً، أو جميعهم معاً. فتاريخ الأدب العالمى كله يزدهم بمثل هذه الاعتبارات التى لم تكن كلها معبرة عن سرديات كبرى من ذلك النوع العاطفى سكنت الوعى الحضارى منذ ابتداء الكتابة الأدبية؟ أن نسيئ فهم ذلك هو أن نسيئ فهم أبجديات الفارق بين افتراض الثبات والبحث عنه، أو بين الاعتراف بديمومة التغير والتنوع فى الفعل الحضارى وفى طرائق تشكل وعيه، والتكوين أو التشكل الوعى وفق هذا



الاعتراف وما يمليه من مرونة ومفارقة وأسس متحركة. فلسنا إذ نقلم ذلك بوصفه سردًا كبيرًا يسكن الوعي الحضارى المعاصر فى مصر فيعبر عن سرديته أو تشكله وفق مبادئ سردية أدت لانفصاله وترهله ورفضه الانعكاس على ذاته؛ لسنا بذلك نعنى تلك المعانى الإنسانية العامة أو صفاتها الجمالية أو قيمها الوجودية الخالصة، بل نعنى سياسات ترتبها وتعرّفها وتشكّلها وفق مبادئ خاصة بالوعي الحضارى المصرى المعاصر وحده ومتفردة فيه؛ هى مبادئ السردية التى وصفناها آنفًا.

والقضية - على أى حال - لا تبدو خاصة بعمومية مجموعة من المبادئ أو المعانى الإنسانية العامة وعلاقة ذلك بخصوصية تلك المبادئ فى الوعي الحضارى لجماعة إنسانية معينة بالقدر الذى تختص فيه بإشكاليات رفض هذه الجماعة منطق ديمومة المراجعة الانعكاسية على الذات كمنطق أساس فى فعلها الحضارى وتشكلات وعيه. إذ ليس من قبيل المصادفة وحدها أن إعلامنا الرسمى لا يزال مُصرًا على تقديم توجه نقدى وعلمى وفنى بعينه دون باقى التوجهات، وتفسير أختلاتى وقيمى وجمالى معين دون باقى التفسيرات، بل ووجه وصفات ومعالم اجتماعية وثقافية بعينها دون باقى الوجوه والصفات والمعالم. فالقضية إذاً - بذلك التعريف - تختص بقيمة ما يسميه جورجى هابرماس: (الأمان الوجودى) Existential Security (مشروع الحداثاتية ص 161)، أو الإصرار على البحث عنه فى كل طبيعة تغيرية أو ديمومة نوعية أيًا ما كان الثمن، وأيًا ما كان قدر هذه التغيرية أو التنوعية ومدى تغلغلها فى كنه الأشياء. ذلك (الأمان الوجودى) الذى يستمد الفرد من وضوح مدعى يلصقه بمجموعة من المبادئ والصفات والمقاييس الثابتة - أيًا ما كانت درجة تعقدها - فيستمد من ثبوتها، ومنطقيتها وتناغمها الظاهر على السطح تعريفًا لهويته وتبريرًا لمكانه الحضارى وأفعاله فيه، ومشروعية لأحكامه السياسية والأخلاقية. ذلك (الأمان الوجودى) الذى يمثل البحث عنه

أو اللهاث وراءه قاعلةً لـ (سردية) الوعي المعاصر عندنا وحافظ هذه السردية الأول، وعنوان تمثلها وبقائها وقدرتها على بلورة وصَبّ الواقع في قوالب جاهزة واضحة ملموسة تحقق له ضمانًا وجوديًا يركز عليه وأمنًا معرفيًا يرتاح له ويثبت فيه. ذلك الأدان الوجودى الذى هو - باختصار- صورة (النيجاتييف) لدوافع (البنية) وأحلام (سردية) الوعي المعاصر فى حضارتنا الحالية، بنفس القدر الذى يمثل به خلفية العقل الحضارى المعاصر الأول، والحاجز بينه وبين قدرته النقدية والفلسفية على اقتحام الذات ونحطى جدرانها الأمنية والسلطوية.

إلا إننا سنناقش ذلك بتفصيل أكبر فى الفصل الأخير من هذه الدراسة. ويبقى علينا الآن أن نمثل على السردية العاطفية الكبرى الثانية التى أطلقنا عليها اسم (التهازم بالوضع الاقتصادى). فلنتأمل على سبيل المثال هذا المقطع من قصيدة أمل دنقل (رسوم فى بهو عربى) من ديوانه (العهد الآتى) (1975):

(خاتمة)

آه... من يوقف فى رأسى الطواحين؟  
ومن ينزع من قلبى السكاكين؟  
ومن يقتل أطفالى المساكين؟  
لئلا.. يكبروا فى الشقق المضروشة الحمراء..  
خدامين..  
مأبوفين..  
قوادين..  
من يقتل أطفالى المساكين؟  
لكيلا يصبحوا.. فى الغد.. شحاذين..  
يستجدون أصحاب الدكاكين..  
وأبواب المرائب..  
يبيعون.. لسيارات الملايين... الرياحين

وفى (المترى) يبيعون الدبابيس و(يس)<sup>33</sup>

يقول الشاعر الأمريكى رون سليمان فى كتابه The New Sentence الجملة الجديدة (1977):

إن الرسالة الأيديولوجية الأساسية للشعر لا تكمن فى محتواه المباشر، بالرغم من احتمال كونه محتوى سياسياً عميقاً، ولكن فى المنهج العقلى نحو الاستقبال الذى يطالب الشعربه القارئ. فمثل هذا المنهج الاستقبالى هو ما يحمله القارئ معه تبعاً. هو ذلك المنهج الذى يشكل قاعدة استجاباته نحو معلومات أخرى ليست بالضرورة أدبية، فى النص، ولكن فيما يتجاوز القصيدة أيضاً.. فى العالم<sup>34</sup>.

من هذا المنطلق يقدم هذا الجزء من القصيدة؛ من جهة أولى استعطافاً مباشراً لسردية التهازم بالوضع الاقتصادى فى وعى المتلقى فى مجتمعنا، ومن جهة ثانية ترسيخاً لها بتأكيد له نفس نوع منهج الاستقبال والإنتاج الحضارى (للمعلومات) الذى يعضده مثل ذلك السرد فتجد على سبيل المثال تعبيرات مثل (خدامين، مأبوين، قوادين، شحاذين) تستخدمها القصيدة للإشارة إلى نوع السرد الكبير الموظف؛ هى تذكرة للقراء بألوان التعذيب بالفقر التى تشكل أحد أركان قصة التهازم الاقتصادى فى وعى الجماعة الحضارى، وتستخدمها أيضاً كتفسير مخصوص أو إعادة جدولة (أو تعميق؟) لنفس الرؤية التى يطرحها ذلك السرد، أى العلاقة المباشرة بين

33 أمل دنقل (رسوم فى بهو عربى) (1975) السابق ص 389.

34 Ron Silliman, The New Sentence, (New York: Roof, 1977), P.31.

النص الإنجليزى لهذه الترجمة هو:

The primary ideological message of poetry lies not in its explicit content, political though that may be, but in the attitude toward reception it demands of the reader. It is this "attitude toward information", which is carried forward by the recipient. It is this attitude which forms the basis for the response to other information, not necessarily literary, in the text, and beyond the poem, in the world

الضغط الاقتصادى واحتمال أن يتحول الفرد أو (أطفاله؟) إلى قوادين وشحاذين، بافتراض أن مثل هذه العلاقة هى علاقة ثنائية الأبعاد من قبيل (إما.. أو..) لا ثالث لهما، الفقر يساوى احتمال الشحاذة أو القوادة لا غيره، والشحاذة أو القوادة هما نابعان من الفقر وحده؛ لا من عوامل نفسية إجرامية مثلاً، أو من فلسفات خاصة بأصحاب تلك الأفعال أو غير ذلك.

فيكون التوجه الذى تطالب به القصيدة القراء هو توجه لا يتحدى (منهج الاستقبال) ذلك المنهج الذى تفترضه آليات سردياته الكبرى - فى هذه الحالة سرديّة التهازم بالوضع الاقتصادى - بل يعضده ويستخدم سطوته فى الوعى الحضارى المعاصر لتعميق رموزها وإثقال مؤثراتها الجمالية أو السياسية والشعورية معاً. على سبيل المثال تطرح القصيدة فكرة (موت الأطفال) بوصفها الجانب الآخر المضاد لقهر الوضع الاقتصادى، فتمركز هذه الفكرة - ليس فقط بذكرها أكثر من مرة - ولكن بموضعيتها كنوع من أنواع الحل الأخير، أو الاستنتاج المنطقى الوحيد الذى لا يمكن لغيره أن يعقل وفق المنطق المقدم. وبذلك تتخذ هذه الفكرة - فى موضع التلقى - شكلاً من أشكال الذروة التى تمثل (درامية) حبكة سرد التهازم ذاك، ومن ثم تعضده وتستخدمه فى ذات الوقت لتعميق ما تعنيه برمز (الأطفال) على المستويين التأويلى والنص الكتابى معاً.

وربما يمكننا القول - من ذلك المنطلق - أنه فى معظم الأعمال الإبداعية التى قد نلمح فى وعيها الفنى وقع مثل تلك السرود الكبرى، تقدم تفاعلاً مزدوجاً معها. فمن جهة أولى تقدم مثل تلك الأعمال هذه السرود (بطريقة مخصوصة) كما يقول عبد القاهر الجرجاني<sup>35</sup>؛ أى تقدم تأويلها الخاص وتعميقها لما اختارته من

35 عبد القاهر الجرجاني دلائل الإعجاز، (القاهرة: مكتبة الخانجي، الطبعة الثانية، 1989).

مفردات تلك السرديات، وهو الأمر الذى يضمن - فى نفس الوقت - تعرف وعى الجماعة - على الأقل من حيث المبدأ - على هذه المفردات لديه، مستدعيًا من جانبه سرودها الكبرى.

ومن جهة ثانية توظف تلك الأعمال هذه السرود لتعميق رموزها ومفرداتها البلاغية والنصية الرؤيوية الخاصة بها. ومن ثم تعمل - أى تلك الأعمال - بصورة (تمثل) هذه السرديات، وبمنطق لا يتحدى - خاصة من حيث المبدأ - منطق الاستقبال والإنتاج الحضارى الذى تفرضه تلك السرديات. أو - بعبارة أخرى - ربما يمكن وصف تلك الأعمال بأنها تحد للمجتمع وقيمه السائدة (أو الرسمية) من حيث المحتوى (إذا أمكننا استخدام هذا التعبير) وتكريس له من حيث استخدامها سردية وعيه الحضارى التى أفرزت تلك القيم؛ فتكون نقدًا لوعى المجتمع من حيث الظاهر فيه من ترهلات وانقسامات، وترسيخًا لهذا الوعى من حيث توظيفها لنفس آلياته فى إضفاء المشروعية على نفسها، فهى بذلك أعمال تحاول طرح واقع مختلف فنتهى بطرح اختلافها الواقعى الفردى اللغوى من حيث التعبير، ممثلة بذلك لنفس نوع الآليات الإدراكية والمعرفية القابعة فى البنية الوعية لنفس المجتمع الذى تحاول تلك الأعمال - بفعلها ذلك - أن تنقله أو تحلله.

### 3. السرود الثقافية الكبرى؛

لو كان الوجه الإدراكى للوعى الحضارى المعاصر - أو ما أسمته هذه الدراسة الوعى الثقافى - يستتبع وجوده وجود عدد غير قليل من آليات العلاقة المعرفية بالعالم وبالمجتمع كالترجمة Translation (بمعناها الواسع)، والتمثيل Representation، والتصور Conception، وإعادة الإنتاج Reproduction أو الممارسة Praxis والتأويل Interpretation والموضوعة Positioning والتعبير أو التقديم Presentation، وإعادة التعريف Re-definition وغيرها مما يمكن للقارئ أن يكون قد استنتج من مناقشتنا السابقة للسرود

العاطفية الكبرى؛ فهل يمكن من حيث المبدأ تحديد وصف بعينه يُعرفُ بمجمل عمليات ذلك الوعي وتفاعلاته الحسية؟ ألا يكون مثل ذلك التعريف نفسه - أيا كان قدر مؤقتيته أو سكونيته - شكلاً من أشكال تلك السردية التي يصف هو نفسه بها ذلك الوعي، وتبدى ظاهراً لأحد أهم آليات تشكيلها البنائي (الوحدوية)، وصورها التفاعلية: (الاتساق الشكلي) وعملها على تسوية أو تجاهل التناقضات العميقة في الأشياء والمعاني والصفات؟ ألن يكون مثل ذلك التعريف نفسه مجرد شكل آخر - ربما أضر سرديّة - من تلك السردية التي يحاول تحديدها وفتح الباب أمام مواجهتها؟

على السطح، يبدو أمر تعريف الوعي الثقافي والحضارى العام وفق مجموعة من الصفات الفكرية والإدراكية كالسردية أو التشبيهية - التي ستناقشها الصفحات القادمة - أمراً موشياً بنفسه: نوح الجمعية Totalization أو الكلية التي رفض ذلك التعريف نفسه أطر وحائتها - كما أوضح الفصل السابق - بوصفها أسطورة تعمل على فصل الوعي عن ذاته وإبعاده عن أهدافه الحضارية والاجتماعية المعاصرة. إذ إن مثل ذلك التعريف من شأنه أن يوهم - خاصة مثل ذلك الوعي السردى - بأنه مثله يبحث عن كل مكتمل وثابت، وأطر كاملة ونهائية، إن لم يكن كذلك فمن شأن هذا الوعي ذاته أن يبحث له عن هذا الكل وتلك الأطر فيحشره فيها حشراً حتى يستطيع التعامل معه بالرفض أو القبول. إذ إن طبيعة هذا الوعي السردية - كما أشرنا آنفاً - لا يمكنها التعامل إلا مع كل متسق شكلي ومنسجم صوري؛ لا يمكنها التعامل إلا مع ما يتفق وآلياتها نى الإدراك والإفراز التي تتخذ من العالم والتاريخ سلاسل متصلة تستتة من الأشياء والأحداث ليس بينها وفي تكوينها تناقضات أو فجوات، أو لا انسجامية تشكيلة أساسية هي قلب تفاعلها الإنسانى ووجودها الحضارى، بل هي أشياء وأحداث ذات صفات جوهرية ثابتة فيها ومتسقة بالضرورة مع غيزها على مدى الزمن ولها طبائع ذات أنظمة

جدلية مترتبة ودينامية ومتفاعلة وفق قوانين وقواعد راسخة ومنظمة ومتسقة اتساقاً كونياً شاملاً.

مثل هذه الأسئلة تقود بدورها إلى أسئلة أكثر عمومية وتشابكاً: هل يستطيع الفكر بصورة عامة أن يُعرّف شكلاً جدلياً ما، دون أن يتورط هو نفسه فيه؟ هل يمكنه وفق أى من آلياته ومناهجه أن يتحرى تعريفاً دقيقاً لحالة وعية ما، دون الانزلاق داخلها والعمل بموجب قوانينها الداخلية التى يحاول بتعريفه ذلك أن يمنحها شكلاً موضوعياً يسهل للوعى التعرف عليها ومن ثم مقاومة عواقبها والعمل على الحد من وجودها؟ هل يقدر الفكر عامة على تجاوز (جهازه) المعرفى كما يقول الناقد الإنجليزي نيكولاس زبرج<sup>36</sup>؟ أم أنه قد قُدر عليه أن يكون جزءاً مما يحاول نقده أو نقضه؟ أما تحت السطح، فتبدو هذه القضية ذات أبعاد أكثر تعقيداً وإشكالية مما تشى به مثل هذه التساؤلات. تقول الناقلة والمنظرة الحضارية الكندية لندا هاتشن فى كتابها (معالم ما بعد الحداثة) (1988):

تدرك معظم نظريات ما بعد الحداثة مثل هذا التعارض الظاهر أو هذه المفارقة. فروتى، ويوديلار، وفوكو، وليوتار وغيرهم يشيرون إلى أن أى معرفة لا يمكنها أن تهرب هروياً كاملاً من نوع من أنواع التسوية مع سرد تحتى ما، مع الأساطير التى تجعل من ادعاء (الحقيقة). أياً ما كانت درجة مؤقتيتها. أمراً محتملاً. إلا أن ما يضيفونه. على الرغم من ذلك - هو أنه ليس هناك سرد - كبير حتمى أو طبيعى - ليس هناك تتابعية تدرجية طبيعية، بل هناك فقط ما نصنعه نحن. إن مثل هذا النوع من التساؤل المضمّن لذاته هو ما

36 Nicholas Zurbrugg, The Parameters of Postmodernism, (London: Routledge, 1993), P.4.

- Linda Hutcheon, A politics of postmodernism: History, Thoery, Fiction, (New York & London: Routledge, 1988), P.13.

يسمح لتخيل ما بعد الحداثة أن يقاوم ويتحدى السرود التي  
تفترض لنفسها وجوداً أعلى دون أن يصير هو نفسه بالضرورة  
مدعياً مثل هذه المكانة<sup>37</sup>.

وتقول في كتابها (سياسات ما بعد الحداثة) (1989):

أو ليست نظريات دريدا ولاكان وليوتار وفوكو وغيرهم،  
بشكل واقعي تماماً، مشتبكة فيما يحاول منطقتها ذاته أن  
يفككه أو يقاومه. أليس ثمة (مركز) حتى لأكثر هذه  
النظريات لا مركزية؟ فماذا إذن تسمى (السلطة) عند فوكو،  
و(الكتابة) عند دريدا، و(الطبقيّة) عند الماركسية؟ إن كل من  
هذه النظريات أو الرؤى التنظيرية يمكن أن ترى بوصفها  
متورطة. بشكل عميق وعلى دراية تامة منها بذلك في فكرة  
(المركز) التي تحاول تدميرها<sup>38</sup>.

يجب هذان المقتبسان على الأسئلة التي ذكرناها عليه من

جهتين اثنتين؛

أولاهما: يختصر بنطاق الافتراضات الأساسية التي تدعى عليها  
هذا الأسئلة مشروعيتها التساؤلية من الأصل.

وثانيتهما: يختصر بإحدى أفكار فلسفة ما بعد الحداثة في  
الغرب المعاصر وهي النقد بالتضمين أو المقاومة بالاعتراف لا  
بالتناقض أو ادعاء التضاد التام.

37 المقطع المترجم هو:

Most postmodern theory, however, realizes this paradox or contradiction. Rorty, Derrida, Foucault, Lyotard, and others seem to imply that any knowledge cannot escape complicity with some meta-narrative, with the fictions that render possible any claim to "truth", however provisional. What they add however, is that no narrative can be a natural "master": there are no natural hierarchies; there are only those we construct. It is this kind of self-implicating questioning that should allow postmodernist theorizing to challenge narratives that do presume to "master" status, without necessarily assuming that status for itself.

38 Linda Hutcheon, The Politics of postmodernism, (New York & London: Routledge, 1989) P.14.



من الجهة الأولى، يبدى هذان المقتبسان عددًا من العوامل السردية البنيوية **Structuralist** التى تحتوى عليها افتراضات هذه الأسئلة الأساسية. فالسؤال عما إذا كان وصف ما أو تعريف ما هو (داخل) أو (خارج) منطق نقده ووصفه هو سؤال يفترض وجود حالات ثابتة فى هذا الوصف وذلك المنطق - أو يدركهما على هذا الأساس - فيمكن وضعهما فى سياق تضادى متقابل من مثل (إما... أو) لا ثالث لهما. تلك التضادات المتقابلة أو المزدوجة **Binary Oppositions** هى التى وصفها الفصل الأول بأنها أحد أهم أشكال البنية وأكثرها سعيًا للاكتمال والشمول والإطلاق. وهى إذ تفعل ذلك - أى هذه الأسئلة - تفعله مدعمة بتشكيل وعيها السردى الذى لا يرى العلاقات بين الأشياء إلا فى صور منسقة متزنة، ضدية أو تنابعية منبثقة إحداها عن الأخرى فى تواصل منطقى مفترض يحو ما قد يكون فى طبائعها من مفارقات اختلافية أو ما يسميه ليوتار **Differend**<sup>39</sup> المتخالف المفارقى الذى لا يمكن تعريفه وفق علاقات ضدية أو تنابعية، بل فقط وفق وجوده ذى المقاييس الخاصة به التى ليس من شأنها بالضرورة أن تنسجم أو تتعارض مع مثيلاتها فى غيره أو مع غيرها فى مثيله. ومن ثم، تفترض هذه التساؤلات حالات (نقية) فى لحظات تاريخية معينة يمكن وصفها وتشبيتها - إجرائيًا على الأقل - فى الأشياء، متجاهلة بذلك عواقب هذا التثبيت الترسخية والتكريسية، وهو الافتراض الذى يشى بسردية الوعى النابعة منه مثل هذه الأسئلة، ويشير فى نفس الوقت إلى قدرة هذه السردية على التسلل خلف بدايات مدعية فيما يمكن أن يظهر لأول وهلة وكأنه صالح للتأمل والافتراض.

---

39 Jean-Francois Lyotard, *The differend: Phrases in Dispute*, George Den Abeele (trans.), (Manchester university Press, 1988) P.81.

أما من الجهة الثانية فيطرح هذان المقتبسان فكرة ما بعد حداثة مبدئية تشير إلى أن فعل تحليل، ومن ثم مقاومة، عواقب حالة فكرية ما (أو وعية ما فى سياقنا هذا) تبدأ لا من ابتكار بديل لها مضاد على طول الخط؛ ولا من مناهضتها بفكر معاكس لها حرفاً بحرف (أو) هكذا يصير مثل هذا الفكر على إيهامنا، بل بتضمين معطياتها ذاتها والاعتراف العملى بما قد يكون لها من نفع جزئى بشرط أن يتزامن ذلك الاعتراف والتضمين مع إيقاف شبه كامل لادعاءاتها بـ (الطبيعية) كما أشارت هاتشن، أو بالبداية الأولى كما أشار الفصل السابق؛ أى بشرط تزامن ذلك مع مسائل جذرية لأى ادعاء لها بـ (الحقيقة) أوبـ (الثبات النوعى) حتى ولو كان جزئياً، أو بالوجود الكلى الشامل حتى ولو كان مستمداً من أحكام الذوق. ذلك أن محاولة وضع فكر (مضاد؟) - إن كان بالإمكان وضع مثل هذا الفكر على المستوى النظرى - لمثل هذه الحالة الوعوية أو الفكرية يعنى فى حد ذاته بالضرورة اتباعاً لآليات منطقها التحتى ومتطلبات سردية وعيها الذى أنتجها، حتى يمكن لهذا الفكر ادعاء التضاد مرسخاً بذلك ومؤكداً لهذه السردية وآلياتها لا ناقداً أو ناقضاً لها. ومن ثم يصير تناقضه المدعى تناقضاً سطحياً بعمق القشرة الفوقية، ويصير هو فى ذاته مجرد تكرار مؤكد - لا مقاوم - لسلطة تلك السردية التى استمدت منها بنياته السردية مشروعيته وقدرتها على تشكيل الوعى وقولبته ومن ثم فصله عن ذاته وأهدافه وموضوعه.

فالتضاد العلمى الذى تشير إليه هذه المقتبسات السابقة، والمقاومة الوعوية الإيجابية لمثل هذا النوع من الوعى السردى لا تكمن أو يكمن فى استنساخ تطرفه ذاته فى صور مرآة عاكسة له. مثل ذلك الاقتراب من شأنه - فى أفضل الظروف - أن يستبدل نوعاً من قصر النظر ولوئاً من التطرف بآخرين مثلهما، بل إن المقاومة الفعلية العملية لمثل هذه السردية وسلطتها التشكيلية فى الوعى الحضارى المعاصر تكمن فى تحليل - وعند الضرورة تفتيت - المناهج

التحتية لهذه السردية - لا نفيها كاملة - من داخلها، وبفعل تضمينها وإظهار نفعها الجزئي، على أن يكون ذلك مغلفاً بأسئلة جذرية تبدى ما بها من مناطق تعمية وأفكار أسطورية وآليات تهويمية، وتنقيب تحت ما راكمته فوق ادعاءاتها الكونية من طبقات كثيفة وكثيرة من القيم السلطوية، والمعاني الأسطورية، واللغط الشعورى الرومانسى، والتأصيل العاداتى، والمشروعية التاريخية التى من شأنها أن تمنع النظر وترهب البحث والتنقيب.

ومن ثم تتمثل هذه المقاومة فى فعل موضعة هذه السردية موضعة تسمح بالتعرف عليها حال فعلها السلبي فى الوعى الحضارى وإبان تشكيلها فيه؛ فى فعل تغيير شكلها الذى ادعته لنفسها وصورتها التى اتخذتها فى الأذهان، أى بإعادة تعريفها بوصفها مناهج وآليات وعمية غير كاملة - كما تدعى - وغير شاملة وغير طبيعية أو بديهية أو كلية أو نهائية وأنها لذلك - وعلى غير ما تدعيه لنفسها - ليست تعبيراً عن (الحقيقة؟) وليست أكثر حتمية أو ثبوتاً من غيرها الكثير؛ مما لا يدعى لنفسه مثل هذه القيم الأسطورية القلبية، أى باختصار تتمثل مثل هذه المقاومة فى فعل تضمينها لهذه السردية بطرائقها الفكرية بوصفها مؤقتة النفع، فى دور سياقى خاص، ليست هى جُلّ ما يمكن للوعى العمل به حضارياً أو نفسياً كما تريد إيهامنا.

إن ما تشير إليه هذه المقتبسات إذاً هى حالة من المقاومة الفلسفية بالاستيعاب لا بالنفى والإنكار، وهى على ذلك حالة لا تفترض للأشياء جواهر ثابتة أو طبائع عليا أو أشكالاً انسجامية تراصية كلية أو حالات نقية توجد فيها؛ ولا تفترض - فى ذات الوقت - ما هو عكس ذلك تماماً، بل تعمل من خلال اعترافها الضمنى بهذه الافتراضات على استبدال المنطق البنائى السردى القديم الذى يرى

الأشياء من قبيل (إما.. أو) بمنطق جديد يراها في توجه يقول (نعم.. ولكن) - كما يشير المنظر الألماني خينرخ كلوتز<sup>40</sup> - وبذلك تناهض أشكالاتها الكلية وصفاتها الثبوتية، أى تعمل من خلال معرفتها الأساسية بضالة ما فى الواقع من واقع كى تضع تساؤلات جذرية عن كل ما هو جمعى أو جماعى يطمس أو يسفه من أشكال التخلف والاختلاف المرجعى والفعلى، فى الأداء وفى الفكر والوعى الذى يسبقهما، دون أن تقدم ذلك بوصفها الهدف الكلى، ودونما أن تقلل بالضرورة من قيمة ما تقاومة معرفياً أو جمالياً، ولكن فقط من قيمة ادعاءاته الكونية، فتقدم محاولاتها المعرفية والتحليلية وطرائقها الشكية أساساً محتملاً قد يشكل بديلاً ما.

القضية إذاً ليست فى خروج الفكر والوعى (ثقافياً كان أو حضارياً عاماً) من أى شبهة سردية أو بنائية كما توهمنا هذه التساؤلات، وكأنه إن ادعى ذلك يدعى لنفسه صفتى (النقل) و(الاكتمال النوعى) اللتين من شأنهما أن تردانه كاملاً إلى السردية والبنائية التى يحاول الانفلات منها بادعاءه ذلك النقل وهذا الاكتمال من الأساس، ولكنها تكمن فى قدرته على مسالة الذات وجذورها المعرفية والإدراكية بشكل مستمر ليس فيه توقف أو تهاون، تكمن فى تعرفه على معالم سرديته ومناطق العمى فيها، وأساليبيها فى فعل

---

40 يقول هينرخ كلوتز: (إن الاعتراض على الحداثة لم يكن أبداً بـ (لا) تقريرية متحجرة، بل كان (نعم.. ولكن):

The transition from modernism to postmodernism was an almost smooth one, like the transition from the early and the high Renaissance; by no means did all the standards or priorities change. The protest against modernism is not a determinate and rigid "No"; rather, it is a "yes...but".

انظر:

Heinrich Klotz, "Postmodern Architecture", (1988), in The Post-modern Reader, Charles Jencks (ed.), P.240.

تلك التعمية؛ تكمن - باختصار- في محاربته سلطة هذه السردية التي يبيدها تشكيلها للوعى الحضارى والثقافى المعاصرين.

ومن ثم يتحدد تعريفنا لآليات تلك السردية بسياق تعريفها - أى هذه السردية - لحالة هذا الوعى التشكيلية أو التكوينية ووجودها مجتمعة كآليات يستمد منها ذلك الوعى مشروعية فعله الحضارى لا كوجو مفرد خاص بها كآليات (لغوية) مثلاً أو كصفات فكرية عامة قد تعرف الكثير من التبديات الدلالية التى ربما لا تكون من نوع سردى بالضرورة، وإن كانت، فقد لا تكون - رغم ذلك - معبرة بالضرورة عن تشكل الوعى الحضارى وفق منطقها السردى.

والفارق بينهما - أى بين آليات تلك السردية فى وجودها العام، وفى وجودها مجتمعة بوصفها السياق التكوينى للوعى الحضارى - هو فارق النهج الإدراكى الذى يتخذه كل منهما؛ فبينما تشكل الأولى جزءاً - سلبياً أو إيجابياً - من نهج إدراكى غير سردى الطبيعة، تشكل الثانية قاعدة النهج الإدراكى السردى ومادته الأولى التى عليها تتشكل قدراته وصفاته ومنها تخرج أفعاله وتستمد مشروعيته فى الوجود وسلطته فى التشريع، ومن ثم يأتى الفارق بينهما فى الفارق بين نتاجهما الإدراكى، أو بين أنواع المدركات التى يستقبلانها كل وفق نهجه الإدراكى أو وعيه الثقافى؛ أى فيما يتصل بحالة المعرفة Knowledge فى كل منهما مما يمكن تلخيصه فى الاختلاف المفارقى والتشابه الموضوعى بين المعرفة السردية والمعرفة العلمية الذى يتخذه وصفنا القادم لبعض السرود الثقافية الكبرى فى ثقافتنا الحالية أساساً تحليلياً له.

يقول ليوتار:

لا يمكن تقليص المعرفة بشكل عام فى العلم وحده، ولا حتى فى فعل التعلم. فالتعلم يتضمن مجموعة من المقولات التى - بتجنب غيرها من أنواع المقولات - تخبر بأشياء محددة أو تعينها مما يمكن أن يرى كحقيقة أو كزيف. العلم هو.

التكوين التحتى للتعلم، يتكون مثله من مجموعة مقولات إخبارية، إلا إنه يفرض على قبول هذه المقولات شروطين أساسيين: أولهما: هو أنه يجب على الأشياء التى تشير إليها هذه المقولات أن تكون متاحة للنظر بشكل متكرر، أو - بعبارة أخرى - أن تكون هذه الأشياء متاحة للتأمل وفق آليات الملاحظة العلمية المباشرة وشروطها، وثانيهما: أنه يجب أن يكون من المحتمل تقرير ما إذا كانت اللغة المستخدمة فى هذه المقولات ذات مغزى متصل بالحقل الذى تنتمى إليه من قبل الخبراء فى ذلك الحقل. ومن ثم يتعدى ما يعنيه مصطلح (المعرفة) مجرد الإشارة إلى مجموعة ما من المقولات الخبرية (العلمية). إذ إنه يحتوى أيضاً على أفكار (المعرفة الحدية) من مثل (كيف نعيش)، و(كيف نسمع). فالمعرفة إذاً هى قضية الكفاءة التى تتجاوز بساطة تقرير أو تطبيق شروط الحقيقة، لتصل إلى تقرير وتطبيق شروط الكفاءة (التأهلية التقنية)، وشروط السعادة (الحكمة الأخلاقية)، وشروط جمال الصوت أو اللون (الشعورية السمعية والبصرية)... إلخ. فتصير المعرفة بذلك التعريف - هى ما يجعل الفرد قادراً على تكوين مقولات إخبارية (جيدة) وأيضاً ما يجعله قادراً على إصدار ملفوظات توصيفية (جيدة) تقييمية (جيدة). (الوضع ما بعد الحداثة، ص18). التقويس وما بينه من إضافة المؤلف.

ربما يتلخص الفارق بين المعرفة المستمدة من العادات Customary Knowledge التى عرفت هذه الدراسة من مجتمعتها بأنها معرفة سردية Narrative Knowledge والمعرفة العلمية Scientific Knowledge فى علاقة كل منهما بإشكاليات المشروعية Legitimation Problematics وطرائق كل منهما فى البحث عنها. فعلى حين تتضمن المعرفة العلمية خطاباً تكوينياً أساس يعنى بقضية مشروعية مقولاتها من جانب منهج التحرى ومنطق الاستنتاج فيقلم - من حيث المبدأ على الأقل - ما يحاول الوفاء بهذه المشروعية وفق تشكل افتراضاته المبدئية (فى الحداثة Modernism أو فيما بعد الحداثة Postmodernism) الذى يتضمن اتباع شروط خاصة لقبول

مقولاته من مثل التجربة، والاستقراء المنطقي، وإتاحة النتائج للاختبار من قبل المجتمع العلمي الذى تنتمى إليه هذه المقولات وغيرها فى حين أن ذلك هو الوضع فى ما يختص بالمعرفة العلمية، تستمد المعرفة السردية مشروعيتها كاملة من فعل وجودها نفسه، أو - بعبارة أكثر مباشرة - تستمدها من (سلطة) هذا الوجود نفسه.

تلك السلطة التى يمكن أن نراها منقسمة إلى ثلاثة أجزاء رئيسة يمثل كل منها حجراً وركناً فيها ودعامة من دعامات سيطرتها على الوعى.

أولها: هى تاريخيتها Historicity أو وجود هذه المعرفة السردية العبر زمنية فى وعى أجيال كثيرة متعاقبة.

وثانيها: هى شعبيتها Popularity أى شيوعها فى تباديات المجتمع الثقافية والحضارية على تنوعها الشديد واختلافها الكبير.

وثالثها: هو (بدهاة منطقها) Common Sense؛ أى استعفافها لمنطق استدلالى بسيط أو سهل المضم يدو على السطح متسقاً ومنسجماً مع خصائص التعقلح فيخفى ببساطة ما ينطوى تحته من تناقضات إنسانية أو فكرية معقدة.

ثانياً: إن المعرفة العلمية والمعرفة السردية غالباً ما يتواجدان بالإضافة إلى - والتناحر مع - أحدهما الآخر مما لا يقلل بالضرورة من القيمة المعرفية لأى - أو كل - منهما على حد سواء، إلا إذا ساد -تدهما على الآخر سيادة تهدد من وجوده وتغطى عليه كما هو الحال فى مجتمعتنا المعاصر.

ثالثاً: إن المعرفة العلمية والمعرفة السردية كليهما ليستا -أشكالاً نقية أو جواهر ثابتة مستقلة كل الاستقلال أحدهما عن الأخرى فى وجود كهنوتى خالص لا يحتمل الاختلاط أو التقارب أو الامتزاج؛ بل إنهما فى أحيان كثيرة تقتربان وتمتزجان وفق ظروف اجتماعية وسياسية معينة قد تمنح امتزاجهما أبعاداً سلبية أو إيجابية، إلا أن ذلك

الاقترب أو الامتراج يشير دومًا إلى أن وجودهما ليس وجودًا نقيًا.  
يقول ليوتار:

ليس عودة السردى فيما هو غير سردي (المعرفة العلمية) مما يدعو للاستنتاج أن السردى قد تم تجاوزه بلا رجعة. ولتقدم دليلًا نبيًا على ذلك ما يقدمه العلماء عندما يظهرون على شاشات التلفاز أو فى الجرائد فى مقابلات معهم عقب إعلانهم (اكتشافًا؟)، علميا ما. فيقصون (ملحمة) معرفية هى فى الواقع غير ملحمة البتة؛ فيلعبون وفق قواعد لعبة السرديات التى نرى من مؤثراتها الكثير، ليس فقط عند مستخدمى الأجهزة الإعلامية ولكن أيضًا فى مقولات هؤلاء العلماء أنفسهم. (الوضع ما بعد الحداثة ص 21 - التقويس ()) وما بينه من إضافة المؤلف).

رابعًا: إن لغتي المعرفة العلمية والمعرفة السردية هما لغتان مختلفتان بالضرورة، رغم امتزاجهما السلبي أحيانًا، واعتمادهما السياسى أحدهما على الآخر؛ ذلك أنهما - أى لغتي السردية والعلمية - تتضمنان مفهومين مختلفين تمامًا عن المشروعية Legitimation ومقتضياتها وأساليب الوفاء بها.

خامسًا: إن كلتا المعرفتين لا تستطيعان من حيث المبدأ أن تقيّم إحداهما الأخرى لغة، أو أهدافًا، أو منهاجًا، أو كما وذلك لغياب اتفاق المقاييس فى كل منهما؛ أى إن منطق الحكم ونوعه وأهدافه فى أى منهما يختلف اختلافًا جذريًا لا يمكن تحطيه وفق آليات الرؤية والاستدلال التى تُعرفه فى مقابل الأخرى بالرغم من ادعاء كل منهما عكس ذلك تمامًا.

فالمعرفة العلمية قد تدعى أنها من الممكن على المستوى الإجرائى المجرد أن تتحدث عن المعرفة الحدسية Intuitive Knowledge - التى هى إحدى قواعد الوعي السردى فى مجتمعا المعاصر وإحدى صور المعرفة السردية - بوصفها مشارا إليه Referent فى مقولة علمية تحاول تحديد أبعادها ومناهج تفاعلاتها.



إلا إنها إن فعلت ذلك - أى المعرفة العلمية - تفعله فى غياب شبه تام لمنطق المعرفة الحدسية ذاته - إن صح هذا التعبير؛ أى تفعله وفق درايتها بعدم إمكان إعادة جدولة مثل ذلك المنطق - إن وجب - وفق آلياتها المعرفية وشروطها الإجرائية فضلاً عن استخدامه ذاته فى مقولاتها الإخبارية أو التوصيفية. بل إن على المعرفة العلمية - كى تكون كذلك - أن تبعد بذاتها قدر المستطاع عن أية شوائب حدسية أو سردية تتناقض مع أو تقوض إجراءاتها المنطقية وأساليب استدلالاتها العقلية. وإذا كان الحدس - كما ندعى - هو أقرب صور السردية للمعرفة العلمية، فهو كذلك من قبيل (العننة) لا من قبيل العلية Causality أو الغائية Teleology؛ أى إنه ليس فى ذاته إجراءً علمياً سببياً ذا غائية مانحة للمشروعية ومتبعة لشروطها القياسية ومعاييرها المنطقية، بل هو سابق على هذا الإجراء وعلاقته الموضوعية ومختص بالتفاعل النفسى لدى ذات العالم أو الباحث (عن) الفعل العلمى يتأتى له وفق آليات سردية غير موضوعية أو ذابلة للموضوع العلمى؛ أى وفق آليات تختلف معطياتها Givens كيفاً ونوعاً ومشروعيةً عن تلك التى تختص بالمعرفة العلمية ومناهجها المعرفية.

من نفس المنطق قد تدعى المعرفة السردية على المستوى الإجرائى الحضر، أنها قادرة على الاقتراب من المعرفة العلمية اقتراباً يسمح لها بالوصف أو التقييم؛ إلا أنها - إن فعلت ذلك - تفعله فى غياب شبه تام لمنطق المعرفة العلمية ذاته، ووفق درايتها الضمنية بعد إمكان آلياتها الداخلية إعادة إنتاج ذلك المنطق فضلاً عن استخدامه فى مقولاتها السردية أو قيمها الحكائية.

سادساً: يشير تعبير (الثقافة) هنا إذاً لا إلى طبقة معرفية أو اجتماعية أو سياسية معينة، بل إلى مجمل عمليات التفاعل المعرفى الخاص بمجتمع ما بكافة طبقاته وأنواع خطاباته دونما أى تفضيل تقييمى أو تدرج تذوقى.

على هذا الأساس ينبثق وصفنا لثلاثة من السرود الثقافية الكبرى فى مجتمعنا المعاصر. أولهم أسميناه سرد (العبقرية)، وثانيهم سرد (الحكمة) أو موقف اليين - بين، وثالثهم سرد (الشكية).

#### 4. سرد العبقرية،

ربما يمكننا تلخيص هذا السرد فى فكرة رئيسة مؤداها أنه فى حقول المعرفة الإنسانية والتفاعل الإنسانى هناك أشخاص ذوو (طبائع) خاصة غير (عادية؟) هى قدرات وطاقات إنسانية فذة (تعلو؟) عن غيرها فى بقية أفراد المجتمع بشكل مدهش، وتتبع من (غرائز؟) عبقرية فيهم؛ لا من عوامل وظروف اجتماعية واقتصادية وعلمية أو فنية معينة، أو من ميول نفسية مبررة. الشخص العبقري هو شخص لا يمكن تبرير حدود (عبقريته) وأسبابها التى أدت لها وظروفها الاجتماعية والنفسية التى ساهمت فى إبرازها. والعبقرية هى بدورها بروز عقلى أو فنى أو خبروى ليس له مثيل؛ خروج عن العادات جميعها فى الفكر والفعل والوجود نفسه؛ هى وجود أسطورى خالص، ذو أبعاد ميتافيزيقية عُلِّيا، وكيان هلامى متسام، وخصائص نافذة وخالدة.

ومن ثم، وكما يمكن أن يستنتج القارئ، يفترض هذا السرد الكبير ما هو عكس تلك المبادئ الستة التى ذكرناها عاليه والتى من شأنها - إن وجدت فى الوعى الثقافى لدينا - أن تزيل أسطرة تلك (العبقرية؟) فتوضعها وفق نسق تكوينها الاجتماعى وظروفها السياسية أو الجمالية وقدّر قيمتها المعرفية أو الفنية. يفترض هذا السرد الكبير أن هناك (طبقيّة) فى الثقافة والمعرفة؛ أى أن هناك نوعا ما من المعرفة - اكتشاف علمى مثلاً، أو فعل فنى، أو تبدل خبروى - له قيمة؛ هى فى (طبيعتها؟) قيمة أعلى وأكبر من قيمة غيرها من الاكتشافات أو الأفعال الفنية أو التبديلات الخبروية، وإن هذه القيمة قيمة متصلة بالفرد نفسه لا بسياقها الاجتماعى الثقافى ونسقها

الحضارى الذى خرج منه هذا الفرد. وثانيها: إن هذا الاكتشاف العلمى أو الفعل الفنى أو التبدى خبروى قادر فى (كنهه) على الوصول لأعماق إنسانية أو معرفية هى بالضرورة خاصة به وحده، (أو فى حالتنا هذه؛ خاصة بفعل الأسطورة الذى يمليه هذا السرد الكبير على الوعى) لا بفعل تأويلها - الذى تحدده بالضرورة مجموعة مسبقة من الظروف الاجتماعية والجمالية أو السياسية - إضافة إلى السياق التاريخى لمثل هذا الاكتشاف والفعل الفنى أو التبدى خبروى ومن ثم يصير هذا الاكتشاف أو الفعل الفنى أو التبدى خبروى، (خالصاً؟) فى خصوصيته، وثقياً فى تفرد لا ينبثق من أو يتأسس على ما سبقه من اكتشافات أو أفعال فنية أو تبديات خبروية، وإن كان كذلك، فهو كذلك من قبيل الإجراءات الصورية لا من قبيل التأسس أو الانبثاق الموضوعى العلمى، ورابعها: إن لغة هذا الاكتشاف أو الفعل الفنى أو التبدى خبروى هى (فى ذاتها؟) لغة غير منتهية وغير منتقصة ومن ثم فهى شاملة وغير متناقضة أو متناحرة فى نهجها الفكرى والإدراكى وفى قيم أهدافها الحضارية مع شيردا فى أنواع المعرفة المختلفة. وأخيرها: إن لها مشروعية ثابتة ودائمة وغير قابلة للتشكيك أو إعافة التأهيل أو التشكيل.

وربما أمكننا اتخاذ أمثلة كثيرة فى ثقافتنا الحالية بلونيتها الرسمى والشعبى العلم، وبشكليها الأكاديمى والخبروى الحياتى؛ حتى نرى مدى تغلغل هذا السرد الكبير فى وعينا الثقافى المعاصر، ومدى تشكيله لفعل هذا الوعى الثقافى، وطرائق إنتاجه المعرفى، واستقباله الإدراكى. ولنتخذ مجرد مثال واحد على ذلك، ما أشار إليه أيمى بكر فى كتابه (السرد فى مقامات بديع الزمان الهمذانى) (1998) فيما يختص بقضية نشأة المقامات كنوع أدبى، وقيمة التساؤل عن مبتكره، يقول:

أدى البحث فى مصادر الهمذانى إلى توجيه الانتباه نحو شخص آخر بوصفه مبتكر المقامات، مما صنع إشكالية يمكن تلخيصها فى

السؤال التالى: (هل كان بديع الزمان حقاً هو المبدع لهذا النوع من الأدب الذى يسمى مقامات؟). إن صياغة السؤال بالطريقة السابقة يكشف عن تصور مبدئى يقول بإمكان أن ينشئ - أو يتكرر- فرد، إذا توفرت له العبقريّة الكافية، نوعاً أدبياً برمته.. إن التصور السابق - إمكان أن ينشئ فرد نوعاً أدبياً بمفرده - يقود إلى تصور آخر لصيق به هو أن النشأة قد تمت فى لحظة تاريخية محددة، يمثل ذلك قول حسن عباس (وأما الذى لا اتفاق عليه فهو زمن تلك النشأة وصاحب الفضل فيها). هذا التصور ذو البعدين الذى يرى أن النشأة - وليس الميلاد أو الظهور- تمت فى لحظة زمنية محددة على يد شخص معين؛ هو ما دعا د. زكى مبارك لاتخاذ العنوان التالى لمقاله الذى يكشف فيه النقاب عن صفحة الحصرى، العنوان هو: (إصلاح خطأ قديم مرت عليه قرون فى نشأة المقامات). إن محاولة تتبع نشأة المقامة، يستلزم بحثاً ذا منطلقات مغايرة يؤمن أن الأنواع لا تظهر بغتة على يد فرد أياً كانت درجة عبقريته<sup>41</sup>.

وكما يشى هذا المقتبس؛ فإن وجود هذا السرد الكبير - سرد العبقريّة - وسكنه فى قريحة الوعي الحضارى المعاصر، أو الجانب الإدراكى منه (ما أسميناه الوعي الثقافى) من شأنه أن يحول دون وجود مثل ذلك البحث ذى (المنطلقات المغايرة) الذى (يؤمن بأن الأنواع لا تظهر بغتة على يد فرد أياً كانت عبقريته)، بل هي - أى هذه الأنواع - مثلها فى ذلك مثل أى من الأفعال الحضارية - وليلة ظروف تاريخية واجتماعية وسياسية جمالية كثيرة ومتعددة المستويات والأعماق؛ هي سياقها الحضارى الذى امتد بها فأتنجها وفق رؤية قد تكون فى أحد مستوياتها رؤية شخصية أو ذاتية، إلا إنها رغم ذلك بالضرورة ليست فردية المنشأ والمآب أو منفردة النوع انفراداً.

أسطوريًا كاملاً، أو منفصلة عن سياقاتها المختلفة - والمتناقضة أحياناً - خبروية أو تقنيّة أو حضارية عامة. بل يمكن القول - من حيث المنطلق والمرجع - إن وجود مثل هذا السرد الكبير في الوعي الثقافي المعاصر هو ما يمنع مثل هذه التعريفات الأسطورية بالعبقرية والافراد مشروعية الوجود أصلاً؛ أي هو ما يوفر لها أرضية القبول بوصفها تكويناً تفسيريّاً أو عقليّاً أو إدراكياً أو أكاديمياً ممكننا من الأساس، مما يعكس، في نفس الوقت، القدر الذي تغلغل به هذا السرد الكبير في كيان الوعي الثقافي المعاصر. ومن ثم يستتبع الافتراض بوجود (النشأة) وجود شخص بعينه مسئول عنها؛ وزمن محدد أظهرت فيه، وما يتطلبه ذلك نفسه من موضوعة هذا الفرد وفق آليات الأسطورة التي يفرضها الوعي الثقافي من خلال هذا السرد بوصفه هو (صاحب الفضل) الأول في تلك النشأة، ووجهها الأساس الذي لا مناص منه ولا بديل عنه. وهكذا تتبلور عمليات التنسيب أو النسب Inscription لهذا السرد والصراع المعرفي عليه؛ كل يريد إلصاق نفسه بهذا السرد وتعريفها، ولأنه يفترض الفردية المطابقة ويحاول فرضها، كلٌ يحاول أو يريد نقيها عن منافسيه وإبعاد صفاتها عنهم فصار سرد العبقرية الكبير في مجتمعنا وثقافته المعاصرة موجوداً عند الجميع ومرفوضاً من الجميع في آن واحد؛ موجوداً عندهم من حيث إرادتهم نسب أنفسهم له وتعريفهم عليه في نماذجهم القديمة والمعاصرة التي يحتزها وعيهم الثقافي وفقاً له، ومرفوضة من قبلهم في غيرهم من المنافسين وفقاً لأبجديات الواحدية في ذلك السرد الكبير نفسه. ومن هذا المنطلق تبدو لنا بعض الصراعات الفكرية (الأيدولوجية) Ideological المعاصرة في مصر بوصفها صراعات وهمية، تعتمد على أفكار سردية أو أسطورية، أحد أسسها هو ذلك السرد الكبير الذي يحاول به الفرد إثبات الوجود على المستوى الخبروي أو الفني أو العلمي؛ وكأنه إن لم يتصف بهذه الصفات الأسطورية (التي في أغلبها تفتقد لأي أساس موضوعي)

مما يملية هذا السرد الكبير على الأذهان؛ فليس له وجود فعلى، أو يكون لوجوده قيمة (هامشية) غير ذات أثر أو نفع. ومن ثم عليه كى ثبت هذا الوجود أن يثبت صلته بهذا السرد، التى تتطلب منه بدورها نفى صلات الآخرين به (بافتراض احتمال وجودها أصلاً). وهكذا تظل مثل هذه الصراعات فى حلقات وهمية واهمة تؤسس لأسطورية عبقرية زائفة يمكن تسميتها تحت أسماء أخرى كثيرة ربما يمكنها أن تزيل ما بها من صفات ميتافيزيقية غير موضوعية كالجد والاجتهاد، والنشاط العلمى أو الفكرى أو الخبروى، والدقة فى التحليل والتحرى والتقصى والعمق والتمرس على ملاحقة الأسباب والعلل وغيرها.

ولأنه كغيره من السرود الكبرى يتخذ اسماً مفترضاً له كالفردية (النابعة) أو (الذكة الفذ) أو (العبقرية) تتجمع به ما اختاره من مبادئ وآليات السردية، وشكلاً درامياً كبيراً هو (صراع المعرفة بالوجود) أو شئ من هذا القبيل، وقضية إنسانية عامة مثل (العلم بالجهول) أو ما يشابهها، يفترض هذا السرد، ويتوقع، بقدر سلطته فى الوعى الثقافى العام، نوعاً معيناً من التوجه النفسى نحوه، وقدرًا من القيمة لتلتصق به، وشكلاً لغوياً مخصوصاً يمكن تلخيصها جميعها تحت اسم (الإجلال للعلماء) أو الاحترام المبالغ فيه للحكمة الكونية التى من المفترض أن تمثلها هذه العبقرية وفق تعريف سردها الكبير ذاك لها فى الوعى الحضارى للمجتمع.

ولتتخذ على ذلك مثالا كان قد ركز عليه الإعلام المصرى مؤخراً، ألا وهو فوز أحد العلماء الأمريكين (المصرى النشأة والأصل) بجائزة نوبل فى الفيزياء الكيميائية.

لم يكن التركيز الإعلامى فى معظمه على الظروف الاجتماعية والاقتصادية والتقنية والثقافية أو على السياق الأكاديمى والفكرى الذى وفر مناخ التجريب العلمى التقنى والحرية الفكرية للازمين لدفع هذا العالم وفريقه البحثى نحو اكتشافهم العلمى، وما لذلك من

تأثير علمى وفكرى عام؛ بل كان مركزاً بشكل شبه كامل على (فردية) هذا العالم وخصوصية شخصيته، أو على (ملحمية) أو (دراما) الاكتشاف العلمى بوصفها ملحمة (العبقرية الشخصية) الخاصة بفردية هذا العالم وحده، لا على أدوات الاكتشاف المادية ومناهجه الموضوعية وظروفه القياسية.

ومن ثم تحول بذلك هذا الاكتشاف إلى صفة (غريزية) للعالم نفسه؛ هى جزء لا يتجزأ منه شخصياً وفردياً ونوعياً. وهو إذ يفعل ذلك - أى الإعلام - يفعله معتمداً على وجود سرد العبقرية فى خيلة العامة وتملكه للوعى الثقافى للمجتمع، أى معتمداً على، ومتوقفاً ل، مشروعية هذا التركيز الذى يمنحها له وجود هذا السرد عند الجماعة؛ أى على سلطة ذلك السرد فى وعى الجماعة، على وجوده كحالة وعية كافية لتبرير الفعل الحضارى وحدها؛ الفعل هو الاكتشاف، والسبب هو العبقرية أو الفردية المطلقة، ومن ثم يكون التركيز على هذه العبقرية أو الفردية بوصفها ملحمة الفرد الفذ تركيزاً مبرراً من الوعى الثقافى، بل وضرورياً تفرضه القريحة العامة كمثال أو نموذج يتبع.

وهكذا يتفصل الفعل الحضارى عن موضوعه الذى وجد لإرضائه وأهدافه التى أنشئ من أجلها. فلو تخيلنا - على سبيل الجدل الخصى - عبر مجموعة من الشواهد التى ظهرت إبان مقابلة هذا العالم فى التلفاز المصرى من مثل تخلل هذه المقابلة للكثير من الأغاني الوطنية، التى تتجدد من عظمة بلدنا، أن منطق الإعلام فى تركيزه ذلك على فردية هذا العالم هو شئ مما يماثل العبارات القادمة، لربما أمكننا حينها أن نرصد مدى سلبية هذا الفعل فى فصله للوعى عن ذاته وترسيخ ما به من مبادئ سردية ثبوتية أسطورية: (نحن نريد أن نبرهن على أننا لسنا أقل فى تكويننا من أى دولة غربية متقدمة، وأن فى (طبائعنا؟) قدرات كبيرة يمكن اكتشافها، إظهارها، وأنها قادرون على الفعل العلمى، وأن لنا عبقرية يعترف بها العالم كله.

فمثل هذا الجدل أو غيره مما يشابهه لا يبحث عن أسباب موضوعية وظروف مادية عينية وأحوال ثقافية وعينية محددة تمنح منهج البحث والتقصى حرية الفعل و طاقة الاستنتاج ودافعية الكسب العلمى الوجودى، بل يستعطف تبريراً ترشيحياً لما نحن فيه من ضالة علمية وفكرية واقتصادية ومعرفية عامة بإثبات أننا - بما نحن فيه (ذوى طبائع نادرة؟) أو عبقرية دليلها هو وجود مثل ذلك العالم وامثاله - وفق ما يطرحه الإعلام لسرد العبقرية الذى يسكن الأذهان. فلقد كان التساؤل دائماً عما يحبه ذلك العالم من (أغان؟)، وما يفضلُه من أماكن ومواقع طبوغرافية فى القاهرة ككوبرى قصر النيل مثلاً، وما كان يُمثّل له أبواه، وأسرته، وغيرها من المعالم التى تشى بالتركيز على (فردية) هذا العالم المطلقة، لا على الظروف الموضوعية التى سمحت له ولفرقة البحث بإحجاز ما توصلوا إليه علمياً وتقنياً. ولست أذكر سؤال هذا العالم عن الأسباب التى دعت اكتشافه العلمى للظهور فى الولايات المتحدة لا فى مصر، إلا مرة واحدة، أجاب فيها ببساطة ودعة شيقين بما يعنى أنه لا يوجد فى مصر القاعدة العلمية اللازمة لتوفير الظروف الملائمة لإنتاج مثل هذا الاكتشاف، وهو الأمر الذى لا يبدو قابلاً للجدل كثير، إذ إن وجود مثل تلك السرديات الكبرى فى الوعى الثقافى، وتشكل الوعى الحضارى عامة عندنا وفق مبادئ سردية من شأنه أن يحول دون وجود أية حرية ذات مغزى للاكتشاف العلمى والتحرى الفكرى؛ ذلك أن مثل هذه الحرية من شأنها أن تهدد ثبات مبادئه التشكيلية وأن تقوض من سكلته التى ارتاح لها وعية الثقافى والحضارى العام، إذ بها وحدها يمكن للوعى التساؤل والتشكيك، يمكن له الخروج من حلقة الانفصال المفرغة التى لا يزال يدور فيها فيرتد على نفسه تشريحاً وتحليلاً وانتقاءً ليقوض من جهودها وتراكميتها ورسوخها على آليات وقيم أسطورية مؤسطرة ومبادئ سلطوية كابته ومكبلة.



والنتائج هو فى الغالب عكس ما يهدف إليه مثل ذلك الجدل الإعلامى، إذ بموضوعة ذلك العالم وفق سرد العبقرية الكبير فى وعى المجتمع الثقافى بوصفه مثاله الذى يقتضى بدوره وضعه فى حالة فردية ميتافيزيقية عليا، ينتفى المهدف الحضارى عن الفعل المنسوط به، ذلك أن هذا المثال يصير إذن مثلاً لا يمكن اتباعه - من حيث المبدأ على الأقل - إذ هو مثال أسطورى فى تفرد، يربو على العاديات جميعها، وتعلو قدراته على كل ما هو سببى مادي مبرر، على كل علة موضوعية وتراتب منطقى، هو عبقرية...؟ ذات صفات خالصة فى خصوصيتها ونقية فى علوها وتساميتها؛ أتى للفرد إذن (الشاب الباحث الذى يسعى للاجتهاد العلمى أو الفكرى فى إحدى الجامعات المصرية مثلاً) أن يتبعها، أو يفكر فى أن بإمكانه الوصول إليها، ومن ثم يتفصل أيضاً الفعل الحضارى عن موضوعه (ظروف وجود وإثراء البحث العلمى الموضوعية فى هذه الحالة)، الفعل هو مقابلة هذا العالم، والموضوع - طبقاً للجدل الإعلامى السابق أو ما يشابهه - هو محاولة استشارة الشباب لاحتذاء هذا المثال، ويقلم ذلك الفعل أيضاً ما بداخل موضوعه من فعل حضارى وموضوع وعيى (الفعل هو الاكتشاف العلمى لهذا العالم وفريقه البحثى، والموضوع هو السياق الحضارى الذى يشكل قاعدة هذا الاكتشاف وعمل أهميته الحضارية والعلمية فى هذه الحالة) يقدمهما بوصفهما منفصلين تماماً، وكأن هذا الاكتشاف موجود فى منطقة مجردة بشكل كامل؛ منعزل عن أى سياق عملى أو خبروى أو تقنى يمكن أن يكون سبباً فيه وقاعدة له ومكاناً لأهميته التكنولوجية والمرجعية المجردة كليهما، ومما يشى بذلك بصورة تبدو واضحة للعيان هو أن من أجرى تلك المقابلة التليفزيونية مع ذلك العالم، لم يكن ذاته باحثاً أو عالماً مثله، بل كان رجل إعلام؟ ذلك أن التركيز الإعلامى - الذى يعمل وفق أمجديات شيوع هذا السرد الكبير فى وعى المجتمع ربما بشكل غير واع - لم يكن على الاكتشاف العلمى بوصفه سياقاً

موضوعياً أو منهاجاً تقنياً أو ظروفاً مادية عملية أو أدوات بحثية موضوعية أو غير ذلك مما يعمل على مقاومة عمليات الأسطرة التى تتخذها آليات السردية فى وعينا الحضارى بوصفها فعلاً تعريفيًا مشروعًا، بل كان بشكل شبه كامل على الاكتشاف بوصفه ملحمة العبقريّة الشخصية لذات هذا العالم وحده.

والقصة - على ذلك - لم تنته بعد؛ (فالجلالة) أو الاحترام المبالغ فيه، أو الطبقة الثقافية، أو المكانة العليا التى تفرضها سلطة آليات هذا السرد الكبير فى الوعى الثقافى عند الجماعة مما يظهر فى التركيز الإعلامى المهيّب لشخصية هذا العالم الفردية، وتجاهله موضوع إنجازه العلمى وظروف هذا الإنجاز الموضوعية وشبهه إفادته العملية فى الواقع المصرى، هى موضوع صراع تعريفى تتخذه الثقافة المعاصرة شكلاً لها فى تحديد عناصر هذا السرد الدرامية. ويظهر ذلك فى ردود أفعال زملاء هذا العالم المصرين فى جامعته المصرية قبيل خروجه من مصر عند مقابلتهم التلفازية التالية والتى هى ذاتها تعد جزءاً من حالة العبقريّة التى ركز على واحديتها وفرديتها هذا الإعلام، والتى وشت فى نفس الوقت برغبة بعض هؤلاء الزملاء فى نفى تلك الصفة (العبقريّة) عن هذا العالم، فى صراعهم لإثباتها لأنفسهم، متبعين بذلك آليات هذا السرد الكبير وما يمليه من صفات واحدية وانفرادية مطلقة. فقالوا ما يشابه أنه لو تتأتى لأحد منهم نفس الظروف (أي الذهاب للولايات المتحدة) لكان ذلك الإنجاز إنجازهم العلمى/ العلمى، وليس ذلك العالم؛ مرسخين بذلك لآليات هذا السرد الكبير ومنطقه وسلطته فى الوعى الثقافى ومثبتين لوجوده عندهم بنفس القدر الذى يشبّون به القيمة الإعلامية - أو فى هذه الحالة القيمة السردية - لأفعالهم العلمية أو الحضارية. إذ بموضوعة الإعلام هذا العالم بوصفه مثال تلك العبقريّة، يستمد ذلك الإعلام مشروعيته فى ذلك الفعل من وجود

سرد العبقرية في وعيهم - كما ذكرنا آنفاً - أى من وجود صفات الفردية المطلقة والانفراد الإنسانى الميتافيزيقى والتبوغ الفذ، وغيره، مما يربح هؤلاء الزملاء وفق منطق هذا السرد نفسه فى إثباته لأنفسهم، الذى يعنى وفق آليات ذلك المنطق، إثباته لأنفسهم دون غيرهم، أى إن فعل الإثبات نفسه يعنى الواحدية، يعنى نفيه نفيًا تامًا عن الغير كما تملى آليات ذلك السرد. ويمكن للقارئ أن يستخلص - وفق ما قدمناه - عددًا غير قليل من تبدّيات هذا السرد الكبير، وأن يلحظ المكانة الطبقيّة التي يفترضها، والصراع الوهمى الواهم الذى يملّيه<sup>42</sup> فى محيطه الاجتماعى، علميا كان أو فنيا، أكاديميا كان أو خبرويا عامًا.

## 5 - سرد الحكمة أو موقف (البين - بين).

ربما يمكننا تلخيص هذا السرد الكبير بأنه موقف فكرى يسكن الوعى الثقافى المعاصر بين أطراف يراها هذا الوعى وفقًا لهذا السرد متطرفة على المستوى الفكرى أو الفنى أو الأخلاقى أو الخبروى العام، فيموضع نفسه بينها فى تسوية يحاول بها موازنة توجهاتها وأهدافها وتكويناتها المفترضة المختلفة، رغبة منه فى الوفاء بمفهوم سردي غير جدلى عن (الحكمة) تُعرّفه مجموعة من الميول والتصورات النفسى المجازية العامة (كالاتزان) و(النضوج) و(الرصانة) التى تتبع بشكل شبه كامل من آليات سردية وعيه المؤسّسة لا من موضوعية

---

42 أنظر على سبيل المثال - لا الحصر - هجوم عبدالعزيز حموده على ما أسماه (البنويين العرب) فى كتابه "المرايا المحدبة: من البنيوية إلى التفكير"، (سلسلة عالم المعرفة) (الكويت: المجلس الوطنى للثقافة والفنون، 1998) وهو البحث الذى يقدم فكرة عن التفكير بوصفها (معكوس) البنيوية؟ مما يشير إلى نوع منهما (البنيوية والتفكير) ليس له فى معظمه مرجعية محددة عند معظم مفكرى الغربين من أمثال سوير، وجاكوبسن، و شتراوس، و جولدمان، و بارت، و أدورنو، وكلر، وديريدا، وبول دى مان، ونورس، وسعيد، وكريستيفا، وغيرهم الكثير برغم إشاراته المتقطعة لبعض منهم.

عملية محددة خاصة بواقع مادي معين، ووفق الفوارق التي ذكرناها آنفاً بين المعرفة العلمية والمعرفة السردية التي ينشق منها، فيضيف بذلك إلى التطرف الذي يفترض مقاومته له تطرفاً آخر (ربما كان أسوأ عُقباً) يصير على تجاهل الأعماق الموضوعية والعلمية للأطراف الفكرية التي يحاول توسطها والوقوف الإجمالي بينها.

ذلك أن مثل هذا الموقف الفكري مهموم أولاً وآخرًا بقدر قربته أو بعده من ذلك التصور الميتافيزيقي عن (الحكمة) Wisdom الذي هو أحد أسس سرده الكبير، لا بقدر تحليله العلمي أو مقاومته الفعلية لما يراه متطرفاً فكرياً أو أخلاقياً أو جمالياً. ويبدو السبب الرئيس في ذلك هو أن التطرف كفكرة مجردة، وكوصف حضاري وفعل اجتماعي، قابل للتأويل المرجعي والدلالي، وهو على ذلك - أى التطرف - من أصعب الأفكار التي يمكن تحديدها دون الانزلاق الكامل فيها والوجود التام وفقها، ومن أشدها تردداً بين الفعل وغيره مما يقاومه وبين التيار الفكري وغيره مما يحاول نقده أو نقضه حتى وإن كان ذلك من قبيل الوساطة أو موقف اليمين - بين. على سبيل المثال هل يبدو حلمي سالم ورفعت سلام وغيرهم من الشعراء الحداثيين فيما يعرف بمدرسة شعر النثر العربية، متطرفين في رفضهم الكثير من تقاليد الكتابة الشعرية كالعروض، والعمودية، والتصويرية Imagism ومنطق الكتابة الشفاهية Speech-based poetics والشفافية المرجعية فى اللغة Referentiality أو Transparency of Language وغيرها؟ هل كان صلاح عبدالصبور ونازك الملائكة وبدر شاكر السياب وفدوى طوقان وعفيفى مطر (فى الخمسينيات) وغيرهم مما يعرف بمدرسة الشعر الحديث العربية متطرفين فى رفضهم عمود الشعر العربى وآلياته الجمالية؟ هل كان ناجى وجبران وغيرهم من شعراء المهجر متطرفين فى رفضهم الثبوت على بحر عروضى معين أو شكل عمودى محدد فى قصائدهم وفى رفضهم صور الشعر الموروثة؟ بل - وقبل هؤلاء

الشعراء جميعاً - هل كانت مدرسة (الهذليين)<sup>43</sup> والشعراء الصوفيين<sup>44</sup> - على سبيل المثال لا الحصر - ممن اتبعوا موسيقى الشعر التقليدية، متطرفين في رفضهم شبه التام لاتباع الموضوعات الشعرية التقليدية كالمدح والرتاء أو طرائق تبديها في النصوص الشعرية التي كانت سائدة في مجتمعاتهم، وفي خروجهم التالى عن آليات التعبير الشعرية المرتبطة بهذه المواضيع خروجاً كبيراً؟ هناك دائماً من قد يجيب على مثل هذه الأسئلة بالإيجاب، وهناك من قد يجيب بالرفض، والتاريخ - ليس في الشعر وحده، بل في معظم مجالاته وموضوعاته - يطلعنا بمثل هذه الأسئلة التي كانت - ولا تزال في بعض الأحيان - محلاً للجدل، في عصرها وعند ظهورها، وفيما يتلوه من العصور تبعاً للقضية المثارة، وللتيار الفنى أو الفكرى أو الأخلاقى أو السياسى الجمالى الذى يثيرها، بين هؤلاء الذين يرونها تطرفاً ينبغى أن يقاوم، ويفضلون الوضع كما هو عليه Statua Quo - أياً ما كان معنى ذلك - وهؤلاء الذين يرون لها قيمة تقديمية Progressive أو تغييرية أو سياسية إيجابية، ويرفضون استمرار الوضع كما هو عليه باعتبار أن القضية لم تكن أبداً (هل فى الإمكان أبدع مما كان؟) بل إنها كانت دوماً (ماذا تعنى لفظة أبدع؟).

وفى الحالتين كليهما، تبدو تلك الفكرة - فكرة التطرف - بشكل واضح محددة بمجموعة القيم السائدة فى مجتمع ما وفى لحظة تاريخية ما لا بصفات (جوهرية؟) معينة فى الشئ أو التيار الفكرى الموصوف بها. أو بعبارة أخرى يتعرف تطرف توجه فكرى أو فنى أو

43 عن مدرسة الهذليين فى الشعر العربى القديم وطرائقهم فى الخروج الشعرى على تشكلات المواضيع الشعرية القديمة كالمدح والرتاء وغيرها فى أشعارهم انظر: محمد أحمد بربرى، الأسلوبية والتقاليد الشعرية: دراسة فى شعر الهذليين، (القاهرة: دار عين للدراسات والبحوث الإنسانية والاجتماعية، 1995).

44 عن أشعار الصوفية انظر على سبيل المثال: عبدالحالقم محمود، ديوان ابن القارض، (القاهرة: دار المعارف، 1984).

سياسى ما بشكل شبه كامل من قبل مجموعة الظروف السياسية والتوجهات الحضارية وما ينجم عنها من قيم اجتماعية وأخلاقية وجمالية فى مجتمع معين فى وقت معين. ومن ثم، لا يمكن لأى من أنواع الوعى أن يعرفه - أي هذا التطرف - تعريفًا يتسم بأى من درجات الدقة العلمية دوغما توريط مؤقتة ذلك التعريف فيه ذاته، ودوغما وضع شرطية وجوده داخل أطر هذه الظروف والقيم السائدة الزمنية والجدلية فى لب ادعاءات هذا التعريف، لا باعتبارها - أي فكرة التطرف تلك - ثابتةً ثبوتًا نوعيًا وفق سرد يفترض ذلك بمحاولته التوسط أو التواسط بين أقطابها المفترضة المختلفة.

والقضية بهذا التعريف تبدو ثنائية البعد؛ البعد الأول: يختص بآليات هذا السرد فى موضعه تعريفًا لهذه الأقطاب الفكرية المتناحرة (جدلاً) يعتمد على أفكار الثبوت النوعى، والبعد الثانى: هو اعتماده على انطباع أساسى يحاول هذا السرد منحه بموضعة نفسه بين هذه التيارات التى افترض فيها هذا التضاد البرئ.

لأنه سردي؛ أى يعمل وفق آليات الاستمرارية والتسلسل والاتساق الوجودى والنوعى، والثبات العملى، والاتصال الحتمى وغيرها من آليات السردية التى يتخذها بوصفها معطيات بدئية أولى *Apriori* هى من طبائع الأشياء لا يمكن لها الوجود دونها، لأنه كذلك لا يستطيع هذا السرد - بمنطقه ذلك - إلا أن يرى كل ما هو ثابت ومتصل ومتسق ومستمر، وأن يعمى بشكل شبه تام عن كل ما قد لا يتصف بهذه الصفات؛ كل ما لا يمكن جدولته أو موضعته أو تركيبه أو حشره داخل أطر هذه التصورات المنطقية، بوصفه مضادا للمنطق ذاته وغير قابل للمعرفة العقلية عامة، وليس من شأنه فى ذاته أن يُدرك. ومن ثم يتخذ هذا السرد وفق هذه الآليات المبدئية موقفاً فكرياً يحاول فيه إثبات الموجودات بإثبات توافقها مع هذه الصفات وترتيبها وفق هذه الآليات دون غيرها فيعمل من خلال ذلك وبضرورة التابع الجدلى البيئية لهذه الآليات على تثبيت مدركاته

- أيًا ما كانت درجة الشكبة الانطباعية الأولى التي قد يحاول منحها - وإن كان ذلك التثبيت على المستوى الإجرائي المجرد - حتى يستطيع التعامل معها؛ حتى يمكنه أى نوع من الفعل تجاهها - حكمى Judgemental أو تقييمى Evaluative أو تعريفى Defining؛ أى حتى يمكن لهذه المدركات أن تتواجد من الأصل بوصفها كذلك.

ومن هذا المنطلق يتحتم على هذا السرد الكبير - كغيره من السرد الكبرى - وفق منطقته السردى الذى يشكل طبيعة وجوده فى الوعى الثقافى، أن يُثبت تعريفًا محددًا لأشكال مدركاته وكنهها ولو كان ذلك تثبيتًا لحظيًا يعتمد على التغير التابع، ذلك أن الثبوت حينئذ يصير هو أصل الأشياء، والتغير هو - وفق ذلك المنطق - عرضها العابر، أى يصير التغير هو أحد أعراض (الثبوت) النوعى؛ لا العكس، ومن ثم عندما يُعرّف هذا السرد الكبير ووعيه الذى يسكنه، فكريًا ما أو توجهها عقليًا، بأنه متطرف هو يعرفه بذلك الوصف على أساس تشبتي ذى أعراض تغيرية فى أفضل الأحوال، أو على أساس تشبتي فقط فى أسوأها.

ولأن هذا السرد الكبير يعتمد تصورًا ميتافيزيقيا عن (الحكمة) كدافعه الأساسى واسمه الذى يتضمن ما جمعه من آليات السردية، متخذًا له بطلاً صوريًا هو الشخص (الحكيم) المتزن الرصين أو ما يشابه ذلك، وصراعًا بطوليًا دراميًا كبيرًا من مثل (الكفاح ضد التطرف) أو (النضال ضد التمادى) أو (الصراع للعقلانية) أو شئ من هذا القبيل، وهدفًا إنسانيًا كبيرًا (كالتوفيق الإنسانى) أو (الاتساق والانسجام الاجتماعى) أو ما يشابه ذلك، لأنه هكذا، فهو يسعى بدافع هذا التشكل السردى نفسه أن يوجد، ثم يُعرّف ثبوتًا تطرفيًا ما يتخذه أقطابًا يتموضع بينها فيؤكد قربهِ لـ أو تماهيه مع فكرة الحكمة تلك فى أسطوريته التى يعتمدها بوصفها مقياسًا لمدركاته التالية وأحكامه السردية، جمالية كانت أو معرفية، من خلال

التعريف ومن خلال ما يتلو هذا التعريف من موضوعة بين - بينية كليهما في ذات الوقت.

أما من الجانب الثانى، فإن الانطباع الذى من شأن هذا السرد، والوعى الثقافى الذى يسكنه، إلقائه فى الروع هو أن محاولاته للتعرف وفق مفهوم الحكمة الميتافيزيقى ذاك - ومن ثم التمتع التالى بما لهذا المفهوم فى الوعى الحضارى العام ووفق درجة أسطوريته التى عليها سرده الكبير من قيم تقييمه أو إعلائية - ليست إلا محاولات فعلية لحل إشكاليات تيارات فكرية أو فنية أو تقييمية هى فى طبيعتها تيارات متطرفة.

ولو افترضنا - على سبيل الجدل الخص - وجود مثل هذه التيارات الفكرية والعقائدية أو الفنية أو السياسية على مثل هذا النحو المدعى من البراءة التضادية التكوينية والبساطة التعارضية البنائية، فإن فعل مقاومتها وفتح الباب، أما التخلص منها فلن يتأتى بالتوسط الإجرائى أو التواسط الشكلى أو التسوية التوازنية بينها، أو بمحاولة موضعيتها فى معادلات بنائية سردية وترجمة حرفية لموضع البين - بين فى ثقل مفرداتها المختلفة وتقديمها فى أنساق جمالية أو سياسية تعرفها تعريفاً قاطعاً يُبَسِّطُ ويتجاهل اشتباكاتهما وأعماقهما ذات المستويات الكثيرة اجتماعية وسياسية وفلسفية، ذلك أن معكوس التطرف - وفق افتراض ثبوته على هذا النحو المُبَسِّطُ - هو العمق لا الوسطية. وإذا كان التعمق والتساؤل وما يستلزمه من انعكاس مبدئى على الذات، هو الحل المقترح لمثل هذه الأنواع من التطرف - إن وجدت - فهو أيضاً ما يمكنه فتح الباب أمام مقاومة التشكلات السردية الميتافيزيقية فى الوعى الثقافى المعاصر التى يقول هذا البحث بأنها سبب انفصال ذلك الوعى عن ذاته وعن أهدافه وموضوعاته التى هى مسؤولياته فى الواقع الغائى المعيش.

ذلك أن من شأن مثل هذا التعمق والتساؤل أو "الانعكاس على الذات" تحليل مثل تلك التيارات الفكرية أو السياسية أو



الأخلاقية من قبيل التعرف على أسباب وجودها الموضوعية فى  
الوعى وأساليبها المنهجية فى الإدراك أو الاستقبال الحضارى وقيمها  
الحكمية؛ الذوقية منها والأخلاقية، حال فعلها وتبديها الحضارى العام  
والثقافى الخاص - أيًا ما كانت درجة تطرفها أو جذبيتها أو اتزانها  
المُدعى أو دقتها أو حتى موضوعيتها وعلميتها - رغبةً فى معرفة  
آثارها الوعية والفكرية فى الفعل الحضارى العام سلبيًا أو إيجابًا  
وحتى يظل هذا التعمق على مقربة من تشكلات هذه الآثار فيمكنه  
دومًا تحليل وتعديل ونقد أو إعادة موضعة أو رفض أصولها الفكرية  
والجمالية والاجتماعية المختلفة.

ولنا أن نُمثل على وجود هذا السرد الكبير كأحد أهم الأجهزة  
الإدراكية التى تعمل فى وعينا الثقافى المعاصر، ولأن نشير بذلك إلى  
قدر انسرابه وآلياته فى فعل هذا الوعى العام من خلال تحليل أحد  
أهم تبادياته فى واقعنا الحضارى الحالى وهو قضية كان قد آثارها ذلك  
الوعى منذ زمن بعيد كرد فعل فكرى على منتجات الحداثة  
**Modernism** الغربية، العلمية والفلسفية، خاصة ما يتعلق منها  
بالجانب التقنى أو التكنولوجى، فى محاولة منها (مفترضة) لتحفيز  
الوعى العام على التمثل بمثل هذا التقلم التكنولوجى دومًا التخلّى  
عما يراه ذلك الوعى بوصفه هويته (التقليدية) الموروثة؛ ألا وهى  
قضية الصراع بين ما أسماه ذلك الوعى (الأصالة) و(المعاصرة).

والجدل الذى يتخذ هذا الوعى فى تعريفه لتلك القضية يبدو  
منبثقًا من سؤال ضمنى يقطن فى القرينة الفكرية العامة منذ أن  
وعت تلك القرينة على المكانة العلمية والفلسفية المتأخرة التى  
يعانى منها وضعنا العالمى وعلى الضحالة السياسية والاقتصادية  
التي توضعنا فى مصاف العالم الثالث وهو سؤال يتموضع فى  
تشكلات لغوية تعكس سردية الوعى الذى أنشأها من حيث تعاملها  
الأسطورى مع المنتجات الحضارية الغربية خاصة التكنولوجى منها  
الذى يفصل المنتج الحضارى الغربى عن أسسه الفلسفية والمنهجية

وظروفه السياسية / الجمالية، وأغلفته الاجتماعية وقيمته الأخلاقية والذوقية ومنطقه العقلى العام، فيعامله بوصفه فعلاً حضارياً بريئاً كل البراءة من قيم المجتمع الغربى وجذورها فى تاريخه. ومن ثم يظهر لنا مثل هذا السؤال فى تشكلات من مثل: لماذا تخلف ركب حضارتنا عن غيرها من الحضارات؟ لماذا لم نتقدم تكنولوجياً مثلهم؟ إن لنا (عبقرية) كعبقريتهم وليس ينقصنا (فى تكويننا؟) أى شئ؟

ولنتخذ على هذا السؤال نفسه مثلاً قد يوضح لنا ما نعينه بالتعامل الأسطورى مع المنتج الحضارى الغربى هو دخول الكمبيوتر، أو ما يسمى بالحاسب الآلى أو الحاسوب، مؤخراً فى المصالح الحكومية ودوائرها عندنا.

ربما قد لاحظ القارئ أن وجود الكمبيوتر فى تلك المؤسسات الحكومية لم يخفف بأى درجة ظاهرة من وطأة الروتين الحكومى وما يصلاه منه المواطن؛ بل صار هو نفسه مجرد إجراء آخر، وخطوة أخرى، وروتين آخر، يزيد - لا يقلل - من كم الخطوات الروتينية التى غالباً ما يلقى عبئها كاملاً على كتفى المواطن لا على الموظف أو على المصلحة الحكومية أو المؤسسة التى يعمل بها هذا الموظف.

والمفارقة المبدئية هنا، وما يدعوا للاندهاش حقاً، هو أن ابتكار هذا الجهاز ونشأته وهدفه الحضارى الأساسى هو فى تخزين المعلومات وتنظيمها وتسهيل استرجاعها ومراجعتها؛ أى هو بالضبط فى ابتلاع كل تلك الإجراءات والأوراق والخطوات والروتينيات رغبة فى الوصول إلى درجة أعلى من الكفاءة فى التعامل المعلوماتى التوثيقى اليومى لتسهيل وتدقيق التعامل الإجرائى بين المواطن والمؤسسة. وليس علينا كى نرى ذلك إلا أن ندخل أى مؤسسة (حكومية أو خاصة) غربية فنلاحظ مدى تغطية هذا الجهاز لمعظم - إن لم يكن كل - الإجراءات المطلوبة لإنجاز وثيقة ما أو توثيق وضع اجتماعى ما، أيأ ما كانت درجة تعقده وتشابك مفرداته؛ إذ إن ذلك ببساطة هو الهدف الذى من أجله ابتكر هذا الجهاز وتطور وانتشر.

وهو على ذلك أيضا - أي هذا الجهاز - بقدراته التنظيمية الضخمة وسعته المخزونية المتصاعدة وبطرائقه المنطقية الدقيقة، وجماليات أداءاته العملية فى أى من مجالات الفعل الحضارى العملى (العمارة والتصميم، الكتابة، المحاسبة والبنوك، التنظيم الإدارى، إصدار الهويات والرخص والتوثيقات.. إلخ) يعكس آليات الوعى الحضارى الغربى الذى أنشأه وأساليبه الإدراكية ومناهجه فى الاستنتاج والتدال الفكرى والثقافى وآليات إنتاجه الحضارى فضلا عن قيمه العلمية والأخلاقية والجمالية / السياسية وذوقه ومبادئه الإنسانية العامة. مما يضرب بجذوره فى تاريخ هذا الوعى منذ عصر النهضة والثورة الصناعية الأوروبية.

وما يهمنى فى ذلك هو قدر فصل وعينا الحضارى والثقافى هذا المنتج عن سياقه التاريخى وهدفه الذى أنشئ من أجله، وموضع وجوده وقاعدة فعله الأساس، وتحويله إلى مجرد ورقة أخرى وختم آخر فى سلسلة الأوراق والأختام المطلوبة. ويمكننا أن نتصور ذلك من خلال قياس مجازى يرى دخول هذا الجهاز المؤخر والمتأخر فى دوائرنا الحكومية الروتينية وكأنه دخول فى ماكينة السردية الأسطورية الكبيرة التى تعرف وعينا الثقافى والحضارى المعاصر فتعمل على صبه وفق منطقها الرومانسى الأسطورى فى قوالب أهدافها الميتافيزيقية المتسامية وتعريفاتها ثنائية البعد فيخرج منها عارياً بشكل شبه تام من سياقه الأسمى وأهدافه العملية التى ابتكر من أجلها وموضوعه الذى تواجد للوفاء به وإرضائه؛ بل يخرج منسلخاً عن قدراته وخواصه التخزينية والتنظيمية التى هى سبب وجوده كمنتج حضارى؛ فيصير بذلك تعبيراً مباشراً عن تلك السردية والوعى الذى تسكنه - لا عن العلمية والموضوعية التى أنشأته - وتوابع وجودها وتأثيراتها الانفصالية وقدراتها على عزل الوعى وبأورته وإغلاقه فى ذاته وعنثها.

وعلى هذا الأساس يطرح هذا السرد جدلاً مبدئياً ربما أمكننا تلخيصه فى العبارات التالية: إننا نستطيع من حيث المبدأ أن نجمع بين (الأصالة) و(المعاصرة)؛ أن نقدم هويتنا الخاصة بنا دون أن يقلل ذلك من قدر إبداعنا العلمى والتقنى والتكنولوجى العا، أن (نمسك العصاة من المنتصف) فلا يقلل فعلنا العلمى من قيمة تقاليدنا الموروثة، أو تقلل هذه التقاليد من قيمة دقة الفحص العلمى الموضوعى، ودافعية (التقدم التكنولوجى)، أو ما يماثل ذلك من عبارات.

وبالرغم مما يوحى به هذا الجدل من بداهة منطقية أولى أو (طبيعية) كما أشارت هاتشن سابقاً، خاصة فيما يتعلق بمحاولته الجمع بين الهوية الحضارية والتقدم التقنى، تحتوى أطروحاته المبدئية على عدد غير قليل من الافتراضات التى تبدو خالية من الموضوعية العلمى المنوطة بالجدل الموضوعى والفلسفى، بل تظهر محتوية على عدد غير قليل من التناقضات المبدئية التى من شأنها تقويض أسسها المنطقية من الأصل.

على سبيل المثال، لو افترضنا أن أى فعل حضارى - أى فعل، قصيدة، سيارة، منزل أو مبنى، بناء شارع و وضع علامات مرور، قول موظف فى بنك أو مصلحة حكومية لمواطن ما، تعامل البائع فى حوانيت البقالة، طريقة السير فى الشوارع المصرى، أو غيره - هو فعل يحتوى بالضرورة على هوية الفاعل الحضارية والثقافية، فضلاً عن هويته الإنسانية العامة والنفسية الخاصة، فماذا يعنى إذا التركيز على الجمع بين الهوية الحضارية والتقدم التقنى المعاصر؟ إذ بذلك الافتراض يصير كل فعل حضارى معاصر هو بالضرورة حامل لهوية فاعلة، أى يحتوى على طرائقه التأويلية للقوانين التحتية التى تسمح بالفعل فى المجتمع، وعلى قدراته الإنتاجية لهذا الفعل وأساليب استدلاله واستنتاجه المعرفى وفقاً لهذه القوانين، ومناهج استقباله وإدراكه التى سمحت لهذه القوانين بالوجود ومحتتها الموضوعية

اللازمة، والتي تشكل فى نفس الوقت - مع غيرها من العوامل النفسية والظروف الاجتماعية والاقتصادية الخاصة - هوية ذلك الفاعل الخاصة به، واشتراكه المفارقة فى هوية مجتمعه الحضارية العامة معاً، حتى وإن لم يرد هذا الفاعل طرح هذه الهوية فى فعله.

إن ما يشى به هذا التركيز (على الهوية فى مقابل الفعل الحضارى التكنولوجى المعاصر) هو فهم أسطورى لأبعاد الفعل الحضارى واشتباكات الفلسفية يشير بدوره إلى مناهج تدال سردية - غير علمية أو جدلية - فى تعريفه ذلك الفعل وفى تعامله معه لا من جهة واحدة بل من جهتين اثنتين، أولاهما: بافتراضه وجود تعارض مركزى بين مفردات تلك الثنائية مبنى على تعريف هذه المفردات أو رؤيتها بوصفها مراكز ثابتة فى طبيعتها لا تتغير، وثانيتهما: هو إتباع ذلك بافتراض - لا يقل سردية أو أسطورية - يرى فى الجمع بين هذه المفردات أو التوسط السطحي بينها حلاً لقضية (تعارضها المفترضة، ودافعاً كافياً؟) يحث الوعى على الإنجاز العلمى والفلسفى؛ أى يرى فى ذلك الجمع التخيل حلاً (عملياً؟) يمكنه بصورة ما أن يوجد الظروف الاجتماعية والسياسية والاقتصادية الملائمة للنشأة والتطوير التقنى والعلمى (بافتراض أن ذلك هو الهدف)، دوغاً أن يقلل ذلك من هويته الخاصة التى من المفترض أن من شأنها التداوب والانتهاه بفعل التطور التقنى والعلمى؟.

ولو افترضنا - على سبيل الجدل - أن مفهوم هذا الوعى عن إثبات الهوية هو مفهوم يحاول التمسك بالتقاليد والأعراف الإدراكية القديمة (الهوية) فى مقابل التقاليد والأعراف الإدراكية الحديثة (المعاصرة) فيعمل على التوسط الانتقائى بينها للوصول إلى فعل إدراكى يجمعها (بشكل ما؟) لأشار ذلك بدوره إلى وجود افتراضين فى هذا السرد الكبير يبدوان أكثر تناقضاً وأقل مشروعية من ذلك الافتراض السابق:

أولهما: أن هذه التقاليد والأعراف الإدراكية ليست بالفعل  
منسوبة قديمها في حديثها ومكونة قديمها لحديثها ومؤسسة حديثها  
على قديمها أردنا ذلك أو لم نرد.

وثانيهما: أن هذا السرد ووعيه الذى يسكن فيه قد استطاعا  
بالفعل تعريف كل هذه الأعراف والتقاليد الإدراكية وفهمها بشكل  
غير قابل للمراجعة، أو التشكيك أو التمحيص، قديمها على مر  
العصور، وحديثها فى الآن كليهما.

من زائد القول إذاً أن نرى فى هذا التركيز على الهوية فى  
مقابل التقية المعاصرة، لا محاولة معرفية جادة لتعريف أبعاد الفعل  
الحضارى الحالى وقيمه الجمالية وأدوات تلقيه وإنتاجه الثقافى  
والعلمى، ولكن سعياً خاصاً ذا طبيعة سردية للتثبيت والتثبيت  
المتأففين لمفردات المدركات الوعية يقوم بها هذا السرد الكبير  
رغبة منه فى موضعة حاملة بين هذه المفردات فى اقتراب أو تها مع  
فكرة أسطورية رومانسية عن (الحكمة) قد صنعها وفق آلياته  
السردية المتسامية والمتعالية.

إن ما يشير إليه هذا التركيز إذاً هو ليس المهم الموضوعى  
بالتحليل العلمى لتبديلات واقعية، بل هو قدر تفسى هذا السرد  
الكبير نفسه فى واقعنا الثقافى الحالى ومدى امتلاكه لأساليب  
الإدراك والتدال، وقد انخرط الفعل الحضارى التأويلى وفقاً لآلياته  
المعرفية. ومن زائد القول أيضاً أن نشير إلى أن ذلك السرد الكبير إذ  
يفعل ما يفعل من أسطرة تفصل الفعل عن الهدف والموضوع،  
والوعى عن الوعى بذاته وتشكلاتها العقلية والتكوينية، يستمد  
مشروعيته كاملة من سلطنة وجوده فقط - لا من جدل معرفى أو  
علمى أو قدرة تحليلية أو موضوعية - إذ يظهر هذا السرد، كغيره من  
السرد الكبرى، وثاقاً تماماً من أن المجتمع (بألف ولam التعريف)  
سيتلقى ما يفترضه بوصفه مشروعاً، ويفهم ما يستنتجه تبعاً بوصفه  
مقبولاً، ويرى فى دلالات هذه الاستنتاجات حقائق بينة، ويعتمد

طرائقه فى التبدال والتأويل بوصفها بدهية أو طبيعية. إذ إن أفراد هذا المجتمع، بفعل سكن هذا السرد الكبير فى وعيهم، يطمحون تعريف أنفسهم بتقص دور بطل هذا السرد: (الإنسان الحكيم المتزن) ويتطلعون للاشتراك فيما يحدد هذا السرد من أهداف إنسانية كبيرة هى (التعقل الإنسانى) أو (الهدوء والرصانة والنضوج) أو (الثقل الفكرى).. إلخ، وأن يكونوا أبطال صراعه الدرامى الكبير (الصراع ضد التطرف والمراهقة الفكرية) وأن يحملوا مقولته الإنسانية الكبيرة (مسك العصاة من المنتصف) وعنوان وجوده: (الحكمة).

وليس لنا إلا أن نرى كم التشكلات اللفظية أو التراكيب التعبيرية التى اتخذتها هذه القضية المدعاة على مدار الحقب الزمنية الأخيرة وبطول الفعل الثقافى والسياسى فى مجتمعاتنا المعاصر، حتى نرى مجرد حجم الوجود الذى يتمثله هذا السرد فى واقعنا الحضارى. ومن ثم تشكل هذه القضية فى أسماء كثيرة ومتنوعة وفقاً للحظة التاريخية المستدعاة فيها، ووفقاً للتيار الفكرى الذى يستدعيها فتصير قضية الأصالة والمعاصرة فى الثقافة الرسمية الإعلامية، وتصير قضية (التقاليد والتجديد) عند النقاد والمنظرين الأدبيين، وقضية (اليمن واليسار الإسلامى) عند باحثى الفلسفة والتاريخ الإسلامى، وقضية (الأصولية والحدائث) عند الباحثين الاجتماعيين، و(التقليد والتجريب) عند الفنانين والشعراء المعاصرين، و(الاتباع والابتداع) عند المشرعين القضائيين، و(التواصل والابتكار) عند مفكرى الجماليات Aesthetics والوجود، وفقاً للماضى ومقاييسه وقيمه (بافتراض معرفتها) أو الابتعاد عنه فى الوعى الثقافى بشكل عام.

وما يستدعى انتباهنا لأول وهلة فى كل هذه الثنائيات المزدوجة هو أنها - كلها تقريباً - ليست بمثل هذه الدرجة المدعاة من التناقض والمعارضة التى قد يوهمنا بها شكلها البنائى وتداولها السطحى وفق آليات سردها الكبير، بل تبدو جميعها فى حالة من المفارقة

Paradoxicality العميقة التي تشي بانبثاق أحد أطرافها عن الآخر وتكوينه للآخر ووجوده في الآخر كقاعدة أو إطار عام له في نفس الوقت وبنفس الدرجة التي تختلف فيها مفردات تلك الثنائيات أحدها عن الآخر اختلافاً نوعياً ملحوظاً؛ أى إن كلا من مفردات هذه الثنائيات يمثل - على الأقل - جزءاً تكوينياً في مقابله المدعي، أراد ذلك هذا المقابل أو لم يرد. وما يبدو داعياً للتعجب عقب ذلك هو كم الثبوت والإيمان بوجود (جواهر) كنهية في الأفكار التي تفترضها موضعيتها في مثل تلك الأنواع من الثنائيات المتقابلة. ولنا حينئذ أن تسهل - على سبيل المثال لا الحصر، ووفق نفس المنطق الذي طرحناه عليه - عما تعنيه لفظتي الأصالة والمعاصرة في ذلك التعبير؟ (وما يقابلهما بالقياس في الثنائيات السالفة) فلو افترضنا أن (الأصالة) تعني (العودة؟) لأفكار الماضي ومقاييسه الجمالية وقيمه الأخلاقية المنبثقة من وعي هذا الماضي الحضاري والثقافي وظروفه السياسية والاقتصادية والاجتماعية؛ وأن المعاصرة تعني الالتزام بما تليه الظروف الاجتماعية والاقتصادية الحالية من قيم ومبادئ وصلات جمالية وأخلاقية وغيرها؛ فهل يعنى ذلك أننا استطعنا بالفعل أن نستوعب بشكل كامل أو مُرضٍ قيم ذلك الماضي وأفكاره ومقاييسه الجمالية والأخلاقية، وغيرها؛ فهل يعنى ذلك أننا استطعنا تعريف أسس هذه المقاييس في الوعي الحضاري لهذا الماضي وأصولها الاجتماعية والاقتصادية والسياسية، فضلاً عن مناهج ذلك الوعي الفلسفية والجذلية ومحددات تفاعلاته ورؤاه عن العالم والذات في تشابك كل هذه المتغيرات وتعقدها؟

وكذلك فيما يختص بتعبير المعاصرة، هل استطعنا أن نستوعب استيعاباً كاملاً أو حتى مُرضياً، ولو بشكل جزئى، قيمنا الحضارية الآنية الأخلاقية والسياسية / الجمالية، فضلاً عن طرائق تشكلها وأسسها في الوعي المعاصر وأصول هذا الوعي الحضارية الآنية والتاريخية في تشكلاته واشتباكاتة الكثيرة والمعقدة؟ هل واقعنا الآن



هو واقع واضح مُعرَّف بدرجة يمكن التعرف عليها؟ وإن لم يكن واقعنا الذى نحياه بأنفسنا كذلك؛ فكيف يكون الحال إذاً فى الماضى الذى لم نعيشه أو نخبره خبرة العيان؟

ولو افترضنا أن ما يشير إليه تعبير (الأصالة) هو الأصول الفكرية والوعائية فى الماضى بوصفها قابلة للتدقيق والتمحيص العمليين وخاضعة لنظريات أو بالأحرى لنظرات الباحثين والمفكرين على اختلاف تياراتهم الفكرية وميولهم الأيديولوجية؛ أى قابلة للتشكيك الموضوعى وإعادة التأويل والتشكيل، فلماذا إذاً تكون الأصالة أو الأصولية أو غيرها من هذه التعبيرات مقابلة أو متعارضة مع المعاصرة أو الآنية أو ما يماثلها؟ إذ حينها تصير هذه الأصالة تعبيراً مباشراً عن المعاصرة لا مضاداً له؟! ذلك أن افتراض إمكانية الفحص العلمى تعنى فى حد ذاتها علم وجود (جواهر) ثابتة وأركان راسخة فى المفحوص، إلا إذا افترضنا النتيجة قبل بدء البحث والتحري؛ أى إلا لو لم يكن ذلك بحثاً علمياً من الأساس، إذ بذلك التعريف تصير الأصالة مجرد موضوع علمى آتى كغيره من الموضوعات الخاضعة للمقاييس العلمية الآنية؛ أى تصير معبرة عن الفعل الحضارى الآنى لا عن الماضى.

وربما يكون القارئ قد استشف ما تشئ به هذه الأسئلة فى محاولتها تبيان أسطورية المفاهيم التى يتخذها هذا السرد الكبير أساساً لمنطقه وافتراضاته، وإظهار سردية الآليات التى تشكل منهججه فى الفهم والاستدلال والإنتاج الحضارى، من الإشارة إلى العواقب الانفصالية والتجسيمية المرتبطة باستسلام الوعى الثقافى لمثل هذه السرود والعمل بمقتضاها.

## 6. سرد (الشكية)،

من أكثر السرود الثقافية الكبرى وضوحاً على سطح الفعل الاجتماعى وظهوراً على المستوى الحياتى المباشر وتأثيراً فى شخصية الفعل الحضارى المعاصر هو ذلك الذى أسميناه سرد الشكية الكبير،

لا لكونه أكثر انتشاراً أو تغلغلاً فى الوعي الثقافى الحالى من السرود التى ناقشناها عليه، لكن لأنه السرد الوحيد فيهم الذى يتفق الوعي الحضارى عامة فى مجتمعتنا باختلاف تشكيلاته ومستوياته وتبدياته على وجوده، ربما فى صور تعبيرية وجدولة تختلف عن تلك التى نستخدمها فى هذا البحث، بل وربما بشكل لا يُعرّفه هذا الوعي عند من يرفضون هذا الوجود تعريفاً يطرح ما لهذا الوجود من صدى عندهم، لكنهم بدرجات مختلفة من التعرف والتعريف يرون هذا الوجود ويرفضون عبأه عليهم وفعله السلطوى فيهم.

ذلك أن هذا السرد الذى قبعت مفرداته وآلياته ومنطقه الإدراكي فى وعينا الثقافى منذ بدايات انفصال مجالات الإنسان الكبرى (الحق والخير والجمال) - كأسئلة للعلم والدراسة العلمية، العدل والبحث القضائي والفن والدراسة النقدية - إلى مؤسسات كثيرة موازية لها خاضعة (لحكمة؟) الخبراء فى كل مجال، يختص - أى ذلك السرد - بعلاقة المؤسسة الحكومية بالفرد فى مجتمعتنا الحالى، أى إنه سرد يسكن الفلسفة العامة التى تتخذها هذه المؤسسات الحكومية فى واقعنا الاجتماعى والسياسى / الجمالى كخلفية لها فى تعاملها مع الأفراد، فيشكل هذه الفلسفة وفق منطق السردى الخاص ومبادئ آلياته الإدراكية وقيم الميافيزيقية وطرائق استدلاله وإنتاجه الحضارى المعتملة على هذه القيم والآليات ومبادئها الأسطورية، ويتمثل فى كم ونوع وهدف الإجراءات الرسمية فى تشكيلاته المختلفة ودرجات جذريتها الكثيرة وأنواع تواصلاتها المتنوعة الخاصة بمنح صفة الموثوقية للفرد فى مجتمعتنا هذا. تلك الصفة التى تنشأ فى صور كثيرة من مثل: شهادة ميلاد، هوية أو بطاقة تعريف، جواز سفر، إجراءات التقاضى، استخراج شهادة مدرسية أو جامعية، إجراءات التعامل البنكى.. إلخ.

ويمكننا تلخيص هذا السرد الكبير ومن ثم الفلسفة المؤسساتية التى شكلها وسكن فيها ومن خلالها وعينا الثقافى بأسره فى كونه

المعكوس للمقولة القانونية التي تدعوا أن (المتهم بريء حتى تثبت إدانته) أي أنه يؤمن بأن (المواطن مشكوك فيه أصلاً حتى تثبت براءته)، مع الاعتبار أن تلك البراءة ذاتها لا يثبتها العقل وفق أبجديات المنطق والجدولة الموضوعية و لكن - وكما يمكن أن يكون القارئ قد استنتج بالفعل - يثبتها مجموعة من الإجراءات الرسمية التابعة (الأوراق، والنماذج، والإمضاءات والأختام، والدمغات، والاعتمادات... إلخ) التي تعبر عن هذا التشكيك الجذري الأسطوري، فتطلب بدورها من الفرد إثبات الإثبات؛ في دوار رأسى وحلقة مفرغة يغلقها هذا السرد الكبير حول مفهوم ميتافيزيقي مبدئي فيه عن (الموثوقية المطلقة) بحثاً عن إثباتات كاملة ونقية وجذرية ونهائية للحالة المطلوب منه توثيقها.

ويمكننا من حيث المبدأ أن نتخيل نوع الجدل الذي ينطوى عليه هذا السرد، والذي ربما أمكننا وضعه فيما يشابه العبارات التالية:

(الاجتماع ملئ بالمزيفين والكذابين والمخادعين، وعلينا - كيما تنظم أمورنا الحياتية - أن نثبت أصلية وعدم زيف الأشياء والحالات التي نوثقها بوصفها كذلك بما لا يدع مجالاً للشك. علينا أن نثبت كل ما يطلب منا إثباته وتوثيقه ببراهين كاملة وشاملة ونقية حتى نسد كل الشغرات التي يمكن لمثل هؤلاء المخادعين والمزيفين التسلل منها).

وهكذا يسعى هذا السرد الكبير أو تهدف أفعال الوعي من خلاله للوصول إلى سيطرة كاملة على جميع المفردات الموثوقية التي يتطلبها منطق هذا السرد قبل منح تلك الموثوقية للأفراد. ومن ثم، تتشكل آليات هذا الفعل أو منطق الاستدلال والإنتاج الحضاري الذي يتخذ الوعي الثقافي أساساً له في هذا الفعل وفق مجموعة افتراضات مبدئية سردية المنشأ وأسطورية الطبيعة تعكس رغبة ميتافيزيقية غير موضوعية أساسية في هذا السرد لتثبيت جميع المتغيرات Variables الخاصة بتلك المفردات، إما بادعاء علم

صلاحيتها كأسس ومقاييس قابلة للاعتبار وقادرة على تشكيل الفعل الحضارى التابع لها؛ أو بتجاهل وجودها أو رفضه رفضاً مطلقاً، وفى الحالتين تعكس تلك الافتراضات توجه هذا السرد والوعى الذى يسكنه نحو إلقاء عبء البرهنة التابعة لهذا التثبيت اللذين خلفتهما رؤاه الأسطورية ورغباته الميتافيزيقية اللاعلمية كاملاً على المواطن أو الفرد فى المجتمع.

ذلك أن هذه الرغبة فى التثبيت ليست رغبة باحثة فاعلة تحمّل نفسها مسئولية التثبيت والبرهنة المطلقين اللذين وضعهما سردهما الكبير بوصفهما أهدافه العليا، بل هى رغبة متعالية تضع مسافة مبدئية بينها وبين المواطن تتسامى فيها على جميع التبعات والمسئوليات، اللهم إلا مجرد ذكر متطلباتها الإجرائية (غالباً بامتعاض شديد؟) تلك المتطلبات التى تنبثق عن إرادتها الوصول إلى كمال إثباتى وبرهانى أسطوري، والبقاء فى مقعدها العالى مستمتعة بفعل تقييمها لما يقدمه المواطن: أحو جدير بالتوثيق أو لا، ومحتفظة لنفسها حق رفضه المطلق الذى لا يستطيع المواطن حياله سوى محاولة الوفاء بمتطلبات الجدارة والاستحقاق تلك، أيّاً كان قدر استغنائها، وجذريتها الساخرة أو استحالة الوصول إليها كاملة.

من أول هذه الافتراضات هو النفى شبه الكامل لأي مكان يمكن (لأمانة الفرد) أن تحتله فى سلسلة الإجراءات المطلوبة للوصول إلى أو الاقتراب من هدف هذا السرد الكبير الأسطوري عن الموثوقية المطلقة. إذ إن هذه الأمانة تعد وفق منطق هذا السرد وأسطورية بحثه عن حقائق موثوقية خالصة متغيراً ضخماً، لا يمكنه الاعتماد عليه، بل وعليه تثبيته حتى يستطيع وفق قواعد استدلاله السردية فهمه والتعامل معه، ومن ثم يقوم هذا السرد وآلياته التى سكنت الوعى بافتراض علم وجوده أصلاً؛ بنفيه نفيًا كلياً شاملاً من سجل اعتباراته وتقديراته ومقاييس تعامله وإنتاجه الحضارى ومبادئ استدلاله وجدله. المواطن إذًا - وفقاً لهذا السرد - هو مواطن

بالضرورة غير أمين، ومن ثم عليه منذ البداية أن يثبت الهوية، وهوية الهوية، وهوية هوية الهوية، حتى يقترب هذا السرد ووعية الثقافى من ارتياح تام لأنه - أى المواطن - قد اتصل بفكرة (الموثوقية المطلقة) التى تعبر عن ميتافيزيقية الدفع المتسامى نحو كل ما هو سردي وضد كل ما هو علمى أو موضوعى أو مادى.

(البطل) إذاً فى هذا السرد هو (الحارب ضد التزييف)؛ الإنسان المتترم بالقواعد واللوائح والقوانين التى أنتجتها سردية هذا السرد الكبير؛ الشخص الذى إن لم يتبع هذه القوانين حرفياً، فهو يتبع روحها ومنطقها وأساليبها فى الاستدلال والإدراك والفهم، وقيمها فى الاستيعاب والإنتاج والاستقبال، وقدراتها فى التفحص للموثوقية، والمكانة المنفصلة المتعالية التى تمنحها له وفقاً لرفضها الاعتراف بالمتغيرات ونفيها وجودها وعوها لأى اهتمام ذى أثر بها؛ هو الشخص الذى يتفاعل فى مكانه الحضارى وفق أيجديات سلطة وجود هذا السرد فى وعى المجتمع الثقافى بفعل رغبته (التي تعكس رغبة هذا السرد الكبير الذى يسكن وعيه) فى حالة نقية من الموثوقية الخالصة.

أما أثر هذه البطولة الفعلى، فهو تحويل المجتمع بأسره إلى مجموعة من المحتالين والكذابين والمخادعين. ذلك أن هذا السرد بفعل بنائية منطقته فى التعامل على أساس وجود المزيفين والكذابين فى المجتمع هو يعتمد وجود الزيف والكذب أساساً تتشكل عليه إجراءاته ومتطلباته التوثيقية وما يليها من نماذج وإمضات وأختام.. إلخ. وبرفضه الاعتراف بوجود الأمانة كمتغير موضوعى حتمى، هو الوجود الأكبر الذى عليه أن يحتويه فيحوله إلى قاعدة جدلية لإنتاجه الحضارى وفعله الإدراكى كليهما فى ذات الوقت، هو يصنع مفهوماً أسطورياً عن الفعل الحضارى واشتباكات مستوياته لا يحاول فيه رؤية حتمية متغيرات تلك المستويات والعمل على استيعابها، بل يحاول تثبيتها بالنفى أو التجاهل أو التسطح حتى يمكنه وفق آلياته السردية

أن يفهمها أو يتعامل معها فيحولها إلى مجرد أشكال وهمية ليست ذات فعل أو تفاعل بل هي مضايقات يجب علينا التخلص منها؟

من شأن هذا الافتراض إذاً نحو قيمة الأفراد الإنسانية واعتبارهم كمًا مهملاً ليس ذا أثر فاعل إلا بالقدر الذى يمكن أن تُبرهن عليه موثوقيتهم التى هى مجموعة من النماذج والأوراق والأختام وفقاً لهذا السرد ومبادئه فى الوعي؛ أى تختصر أهمية الإنسان المعاصر وقيمة وجوده ككيان عاقل فى الفلسفة المؤسسية التى تحكم العلاقة بين المصلحة الحكومية والأفراد فى مجتمعنا هذا فى مجموعة الأوراق والاعتمادات التى يمكن لهؤلاء الأفراد تقديمها.

أما الافتراض الثانى الذى يتخذه هذا السرد فهو افتراض أن السيطرة الكاملة - لا أقل - هى وحدها ما يمكنها تحقيق الموثوقية التامة وسد ثغرات القانون، وهما فكرتان أو تصوران أسطوريان يبعثان عن مطلق ميتافيزيقى ليس له، ولم يكن له يوماً، تبدل مادي، السيطرة الكاملة على مفردات التوثيق هو أمر خاضع - ربما بكامله - لآليات التأويل المستخدمة، وكذلك الموثوقية التامة، وكلاهما خاضع للقيم الأخلاقية والجمالية / السياسية التى تسود فى مجتمع معين فى ظرف تاريخى معين، وتحكمهما عوامل اقتصادية واجتماعية كثيرة ومتغيرة ومتنوعة ليس فقط من قبيل تحديد معانيهما الدلالية واشتباكاتهما، ولكن أيضاً من قبيل الوجود وإمكان الفعل أساساً.

والهدف الإنسانى الكبير الذى يتخذه هذا السرد إذاً هو ما يشابه (الأمانة الكاملة) أو (الموثوقية المطلقة) أو (البرهان الخالص) أو شئ من هذا القبيل، والتأثير العملى لهذا التهديد الميتافيزيقى هو فتح الطريق أمام رؤية أفراد المجتمع لمنطق تعاملهم مع المؤسسة بوصفه منطلقاً صورياً، لا يمت لهم بصلة، ولا يعبر عنهم ولا يصفهم ولا يتأتى لهم منه سوى كل مجرد عنهم ومسيطر وثقيل عليهم، ومن ثم إجبارهم على الالتفاف حوله والتلاعب لاختصاره وتقصيره وتلافيه.

وتصير الدراما أو الصراع الإنسانى الكبير الذى يتخذه هذا السرد هو (الصراع ضد الفوضى) أو (الكفاح لفرض النظام) أو (مقاومة التزييف والاحتيال) أو (الحرب ضد الفساد الإدارى) أو شئ من هذا القبيل، أما تأثيره الفعلى فهو - على العكس من ذلك تماماً - هو تشجيع مثل هذا التزييف والمخادعة نفسها، بل وإجبار الفرد عليها أحياناً كثيرة.

ذلك أن إصرار هذا السرد فى الوعى على فكرة مبتايزيقية عن الموثوقية الكاملة، وابتكاره وفق هذه الفكرة مجموعة ضخمة من الإجراءات الرسمية المضحكة فى جذريتها أحياناً التى تبحث عن البرهان وعن إثبات البرهان وإثبات إثبات البرهان من مثل... اثنان من الموظفين لا تقل روايتهم عن خمسين جنيتها يوقعون على إقرار يقول بكذا وكذا من الخلف والوسط والمقدمة و... على أن يكون محتوماً بحتم شعار الجمهورية وبحتم مصلحتيهما الحكوميتين وموثق من مديريهم ومن مصلحة كذا وكذا... إلخ، هو يحير الفرد - بغلبة أسطورية بحثه عن تلك الموثوقية الكاملة، وبسخرية المطلوب وبعده الشديد الواضح عن أية موضوعية أو منطقية - على اللجوء إلى أساليب تختصر أو تقصر من مشواره الإدراى الطويل وتعاملاته الإجرائية الكثيرة كلما أمكن ذلك وأينما أتيحت الفرصة لذلك، حتى ولو كان ذلك بالتلاعب والالتفاف حول هذه الإجراءات وقوانينها، أو حتى بالتزييف الذى تشكل محاربته (كما يدعى هذا السرد وجدل منطقته) الدفع وراء أفكار هذا السرد الأسطورية وبطولاته وصراعاته المدعاة. بل ربما يعتبر المواطن مثل هذا الاختصار فعلاً واجباً لا يستطيع بدونه تسيير أمور حياته اليومية هذا.

القصة على ذلك لم تنته بعد؛ فالأفراد الذين يرون فى بعض هذه الإجراءات أو كلها منطقاً مقبولاً يمكن من حيث المبدأ التعامل مع مفرداته الاستدلالية والإدراكية وطرائقه التالية فى الإنتاج الحضارى - سلباً وإيجاباً - هم بدورهم - وربما من حيث لا يدرون -

يشتركون فى حلقة التثبيت المفرغة التى يفرضها وجود هذا السرد فى وعيهم الثقافى. إذ إنهم حين يفعلون ذلك يفعلونه من قبيل دراية أساسية بمفردات جدل هذا السرد الأسطورية فيتوقعون منه مجموعة من الأفعال أو الأحكام والاستنتاجات التى يطبقونها - فى أغلبها - كل فى مكانه الحضارى الخاص به.

وهم أيضاً - ومن نفس المنطلق - قد طوروا مجموعة من الأساليب والطرق التحتية (الوساطة، المحسوبة، الرشوة أو الارتشاء، التلاعب، الالتفاف حول إجراءات ومتطلبات الموثوقية التى يفرضها هذا السرد) التى من شأنها فى ذاتها أن تقيم لهم توازناً يستطيعون من خلاله الوفاء بمتطلبات هذا السرد - على المستوى الشكلى على الأقل - وفى نفس الوقت الحرص على تطبيق جدل متطلباته على المواطن فى أماكنهم الحضارية. ذلك الحرص الذى يستمدون آلياته المبنية عن وجود هذا السرد الكبير فى وعيهم من فعل التفافهم حول متطلباته الإجرائية نفسها؛ أى من خبرتهم بالثغرات التى يمكن التنفيذ منها لاختصار تلك المتطلبات. وهو الأمر الذى من شأنه:

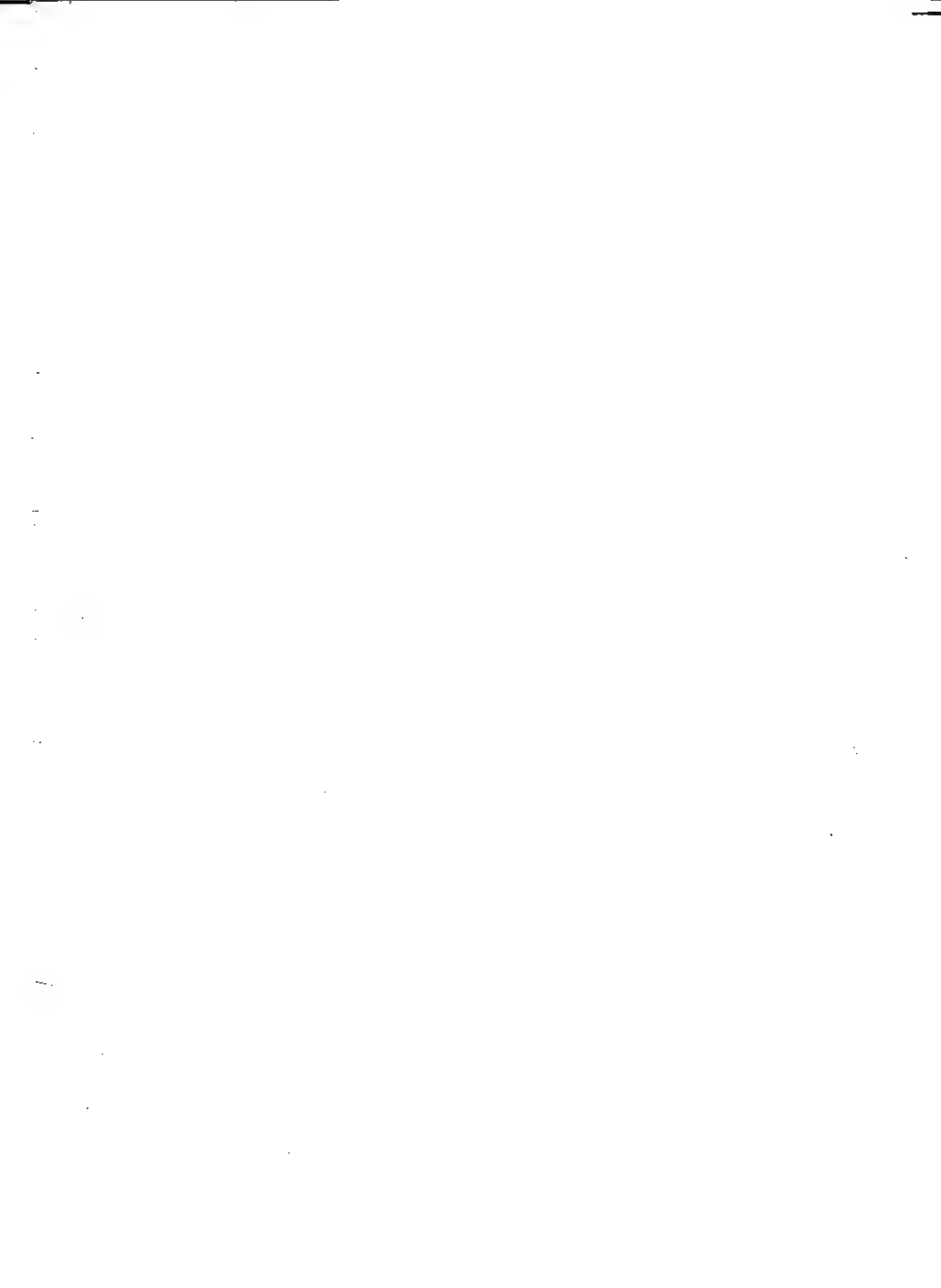
أولاً: أن يعكس مدى تغلغل هذا السرد ومنطقه وجدله فى وعيهم الثقافى العام، ومدى تشكيكه لمدركاتهم الوعية وطرائقهم الاستنتاجية والإنتاجية المؤسسة على هذه المدركات.

وثانياً: أن يثبت وجود هذا السرد كحالة طبيعية أو بديهية فى وعيهم تنظم وفق آلياتها مفردات للتدال والإنتاج الحضارى عامة، ليس للوعى منها فكاك، وهو ما تريد السرود الكبرى جميعها إيهامنا والإلقه فى روعنا.





## الفصل الثالث



## التشبيهية وسلطة التصور

### 1- التشبيهية،

١ بدأ الفصل السابق محاولاته لإيضاح أحد جوانب أسباب وجود حالة الترهل والانفصال الحضاري التي يعاني منها وعينا المعاصر بافتراض أساس يشير إلى أن أسباب هذه الحالة تكمن في وجهين يتعلقان كليهما بطبيعة تشكل هذا الوعي وخصوصية هويته في تداخلهما أحدهما في تكوين الآخر، وفي اختلافهما المفارقي النابع أحدهما عن الآخر؛ أولهما هو سردية Narrativeness هذا الوعي التي مثلنا عليها بمجموعة قليلة من السرود الكبرى Grand - Narratives الثقافية والعاطفية التي تشكل ذلك الوعي فتحكم آلياتها الاستدلالية والاستنتاجية ومنطق أحكامها القيمية والتنوعية، وأفعاله الحضارية وقيمه الوجودية وذوقه الجمالي وسياساته النفسية، بفعل بحثها الميتافيزيقي الدائم عن (الجوهر)، وافترضه في الأشياء، وبالفعل الترسخي الشبتي لآلياتها الإدراكية المؤسسة على هذا البحث وهذا الافتراض، وبفعل عجزها شبه الكامل عن الرؤية إلا فيما يتسق مع، أو يمكن حشره في، أطرها المرجعية السردية المبنية على هذه الآليات.

وهو ما يقودنا بدوره إلى الوجه الثاني لأسباب هذا الانفصال ألا وهو تشبيهية هذا الوعي؛ أو رفضه لكل ما لا يمكن اختزاله أو اختصاره أو بلورته أو - بالأحرى- (تشبيهه)، وكأنه غير موجود، أو غير قابل للوجود، ومن ثم عماء عن كل الموجودات التي تتناقى فلسفات وجودها وتفاعلات تلك الفلسفات الوجودية مع منطقها البدهي المدعى وأدواته الأسطورية في التعريف والتعرف والإدراك من هذا المنطلق تمثل تشبيهية هذا الوعي جزءاً في سرديته، والعكس

أيضاً، بالقدر الذى تختلف التشبيهية عن السردية من حيث النوع الإدراكي ومنطقة الفعل الخاصة بكل منهما داخل المنطق العملى لأفعال هذا النوع فى الحياة اليومية، فعلى حين تتبدى سردية هذا الوعى بشكل مباشر فى منطقة فعله العملية فى الحياة اليومية - كما رأينا - تتبدى تشبيهيته - كما وشت تحليلاتنا السابقة للسرد الكبرى - فى رؤاه العامة والكلية للواقع ولكانه فى العالم، برغم علم إنكار تبيدها كخلفية للفعل العملى وقاعدة تحتية له.

والعكس تماماً يمكن أن يطرح بوصفه صحيحاً أيضاً، فبينما يمكن لتشبيهية الوعى أو اندفاعه نحو الإيمان بالتصورات التشبيهية عن الواقع بوصفها هى ذاتها الواقع، أن تتبدى فى الفعل العملى اليومى كظل ملازم لجوانب هذا الفعل بغض النظر عن وجهة النظر أو زاويته المستخدمة، تتبدى سرديته فى رؤاه العامة التى تشكل هيكل جسد هذا الفعل وأرضية نظام عمله الدينامي؛ برغم عدم إنكار تبيدها كخلفية مباشرة لآليات هذا الفعل العملى فى الحياة اليومية. وهكذا يمكننا أن نرى مدى مفارقة وجهى الوعى اللذين عرفناهما بالسردية والتشبيهية فى انبثاقهما الجدلى من تشكلات أحدهما فى الآخر، ووجودهما المشكلتين فى لب تكوين أحدهما للآخر.

وكما أشرنا فى مقدمة الفصل السابق فيما يختص بفكرة السرد الكبرى عند ليونارد، فإن فكرتى التشبيهية *Simulacra* والواقع المشابه *Hyperreality* عند المنظر الفرنسى جان بوديلار، تعبر عن تحليل هذا المنظر للظواهر الفكرية والاجتماعية المرتبطة بالمجتمع الغربى؛ خاصة فيما يتعلق بتأثير تكنولوجيا الاتصالات الحديثة على العقلية الحضارية الغربية وعلاقة الذات الفردية بالمنحى

الجمالى أو السياسى الذى تفرضه هذه التكنولوجيات على الواقع الموضوعى فى استيعاب هذه الذات له والتعامل معه.

أى بالرغم من ارتباط هذه الأفكار بالهوية الحضارية للمجتمع الغربى وما لها من تشكلات وجذور ومستويات تختلف منهاجاً ونوعاً وملامح عن مثيلاتها فى الحضارات الأخرى بما فى ذلك حضارتنا الحالية، فإن هاتين الفكرتين أهمية تعريفية خاصة فى سياقنا هذا تضى - كما سنرى - جانباً آخر من جوانب أسباب هذا الانفصال وسبل تبيده. علينا إذاً منذ البداية أن نعيد تعريف هذه الأفكار فى هذا السياق وأن نستخلصها مما قد يشتبك معها، ويختلط بها من مفاهيم وتصورات وأفكار أخرى حتى يمكننا التعرف عليها فضلاً عن استخدامها استخداماً يبين اتصالها بافتراضاتنا المبدئية.

## 2. التشبيه والواقع المشابه،

يقول بوديلار:

يرى كل منا نفسه مُرَقَّى لأزرة التحكم فى جهاز افتراضى، منعزلاً فى موضع استقلالية تامة، على مسافة لا تنتهى من كونه الأصلى كما لو كان فى محل رائد فضاء يسكن فقاعة (تمثلها بدلتة الفضائية)، موجود فى حالة من اللاوزن تجبر الفرد على البقاء فى رحلة دوران حول . أرضية، وعلى الاحتفاظ بسرعة كافية فى مساحات اللاوزن كى يتحاشى اصطدامه مع كوكبه الأصلى. ومن ثم يتطابق إدراك حالة القمر الصناعى هذه فى علاقتها بعالم الحياة اليومية مع رفع حالة العالم المنزلى الخاص لمجاز الدائرة السماوية باعتبار الوحدة الحياتية: غرفتى النوم/ المطبخ/ الحمام، كوحدة معيشة فضائية حول قمرية ومن ثم تفضيئ Satellitezation (الواقى) (أو تحويله إلى قمر صناعى فضائى). وهكذا تحدد يومية المسكن الأرضى. مفترضاً فى الفضاء. نهاية الميتافيزيقا (فى المجتمع الغربى) وتشير إلى بداية الواقع المشابه: ذلك

الذى كان يوماً مُسلطاً على المستوى العقلى: الذى كان يعيش كصورة بلاغية فى المسكن الأرضى. من الآن فصاعداً هو مسلط بشكل كامل دونها صورة بلاغية وواقع بكامله فى مساحات الفضاء التشبيهى<sup>45</sup>. التعبيرات بين الأقواس ( ) من إضافة المؤلف.

هناك أربعة نقاط وصفية يدعونا هذا المقتبس لتأملها فى سياقنا هذا، يمكنها بدرجة أو بأخرى تلخيص ما نعنيه بالتشبيهية؛ أولاً يختص بالفارق بين المعنى الفلسفى للتشبيه البلاغى والتشبيهية فى استخدامنا هذا. وهو فارق لا يحاول وصف أشكالهما Forms كما هو الحال فى الفارق بين السرد والسردية مثلاً، فيعرف أحدهما بأنه عام والآخر بأنه تبدٍ خاص، بل هو فارق خاص بدرجة واقعية الواقع فى كل منهما؛ وأشكاله المختلفة فى الفعل الذى يقوم به كل فى دوره ووفق آلياته - أى بقدر نفاذ رؤية كل منهما الوعية خارج درجات تبديها. فبينما يفترض التشبيه وجود كيانات ما لها ثبوت إجرائى

45 انظر :

Jean Baudrillard, *The Ecstasy of Communication*, Caroline Schutze (trans.), (New York: Semiotex (E) Foreign Agents Series, 1988), pp.15-16.

المقطع المترجم هو

Each individual sees himself promoted to the controls of a hypothetical Machine, isolated in a position of perfect sovereignty, at an infinite distance from his original universe, that is to say, in the same position as the astronaut in his bubble, existing in a state of weightlessness which compels the individual to maintain sufficient speed in zero gravity to avoid crashing into his planet of origin. The realization of the orbital satellite (leads) to the elevation of the domestic universe to the celestial metaphor, with the orbiting of the two - room/kitchen/bathroom unit in the last lunar model; hence to the satellization of the real itself. The everydayness of the terrestrial habitat hypostatized in space marks the end of metaphysics, and signals the beginning of the era of hyperreality: that which was previously mentally projected, which was lived as a metaphor without a metaphor, into absolute space of simulation.

مادى أو خبروى حدسى معين، وهى من ثم تتفق أو تختلف وفق هذا الثبوت الكيانى - المؤقت أو الدائم، الجدلى الموضوعى أو المتصور والمتخيل، الثابت الأسطورى أو الموجود العلمى المشروع - من قبيل الوجود الفعلى المدرك، تشير التشبيهية إلى حالة وعية يتنقى فيها الواقع وكيانه الكلى، ومن ثم تشير التشبيهية إلى حالة التشبيه إبان فعله الإدراكى التواصلى مع الواقع المدعى بوصفه الواقع النهائى دون معرفة منها بقدر هذا الادعاء أو بعلم ثبات هذا الواقع أو بدرجة اختزاليته وصوريته. أى إن التشبيهية هى التشبيه الذى تنتفى فيه الفواصل المدعاة بين المشبه والمشبّه به ليصيرا كلاهما الواقع بعينه.

وثانيها: أن التشبيهية تدعى ادعاءً نيتشويًا<sup>46</sup> ضمناً أن رؤية الواقع كما هو عليه، ولو حتى من قبيل التشبيه (ما يسميه بوديلار فى المقتبس السابق المجاز أو الصورة البلاغية) هو أمر غير محتمل من حيث المبدأ. إذ إن فعل التشبيهية فى الوعى الذى يسكنه ينقل الواقع كاملاً لمستوى (فضائى) آخر، كما يقول بوديلار، له نفس صفات ذلك الواقع ولكنه فى حالة صورية مختزلة أو مبلورة، ومن ثم يكون نفيه لهذا الواقع نفيًا مؤسسًا على خبرته التشبيهية به؛ أى على إيمانه الكامل تقريباً بدقة واقعه المشبه ومن ثم بانتفاء ما هو غيره أو تحته

---

46 نسبة إلى الفيلسوف الألمانى المعروف (1844-1955) نيشيه Friedrich Wilhelm Nietzsche المعروف باللاتينية أو Nihilism.

انظر:

- The Cambridge Dictionary of Philosophy, Robert Audi (ed.) (Cambridge: Cambridge University Press, 1955) p.532-7.

- R. J. Hollingdale, A Nietzsche Reader, (London: Penguin, 1977).



أو خلفه؛ أى بانتفله الصورة الأصلية للواقع انتفلاً كاملاً (ما يسميه بوديلار (الكوكب الأصى)).

وثالثها: أن كلتا الحالتين، الواقع التشبيهي Hyperreality والتشبيه الصورى للواقع Simulation هما صورتان من التشبيهية يعملان من خلال فصلهما شبه التام للوعى أى ثغرة يمكن أن ينفذ من خلالها لرؤية موقعه التشبيهي من خارج الواقع الذى يؤمن به، أى يضعان حوائط وأغلفة ومستويات تشبيهية كثيرة أمام احتمال محاولات هذا الوعى الانعكاس على الذات.

ورابعها: أن هناك واقعاً وعبياً أساس يميل به الوعى نحو احتمالات السيطرة (أزرة الجهاز الافتراضى فى تعبير بوديلار) أو ما أسماه هابرماس سابقاً (الأمان الوجودى)، يعمل - وفق جدلنا هذا - على فتح الباب أمام السردية والتشبيهية لامتلاك الوعى وتأطير مفرداته - رغبة فى الوصول إلى هذه السيطرة وهذا الأمان ومن ثم الأسطورة وتثبيت واختزال واختصار الواقع فى صيغ كلية وتعميمية، ومتسامية، وغفوية، ومشاعرية، وترسيخية، إلا إنها جميعاً صيغ (مطمئنة)، تمكنه من الطموح لما هو ميتافيزيقى أعلى، وتوفر له درجة من الراحة الوجودية تحميه من افتراضات الجهل والعمى والدفع نحو المعرفة وتعزله عن نحر الأسئلة المحملة لمسئولية رفض ما تبدو عليه الأشياء فيصير عزله عن الواقع هو واقعه المنعزل الأسطورى التشبيهي نفسه الذى لا بديل له ولا حيلة لنا فيه.

وربما يمكننا على هذا الأساس أن نستنتج عددا موازيا لهذه النقاط الأربعة من الآليات التشبيهية التى يديها الوعى الحضارى فى مجتمعتنا المعاصر.

أولها: هى آلية التجريد Abstraction أى دفع الأشياء والأفكار إلى وجود مجرد له سلطة البنية وسطوة السردية، ومن ثم هو وجود ذو موضوعية مدعاة يحاول أن يمنح ذاته هذه الصفة لا بحثاً عن جدولة جدلية فلسفية للواقع ولكن لتثبيت قيمه السردية وسلطته التشبيهية

التي ينفصل بها ووعيه عن هذا الواقع، ويدعى بها ووعيه ذلك الانفصال نفسه بأنه هو الواقع؛ إذ إنه يتضمن ادعاء الموضوعية ذلك يحاول إكمال صورة التجريد في الواقع المشبه الذي يفرضه، ويحاول أيضاً إغلاق حلقة السردية في الفعل الإدراكي لهذا الوعي المُستقبل لهذا الواقع والمنتج له.

وثانيها: هي آلية الطرح Subtraction الناتجة من الإيمان بواقعية الواقع المشبه في فعل تشبيهه نفسه، بمعنى استحضار الواقع الشبيه لا بوصفه خارطة لواقع مغاير، ولكن بوصفه خارطة الواقع الممكن الوحيد؛ أى باختصار أو (طرح) الواقع الشبيه من الواقع المفترض ونفى ما يتبقى بوصفه غير موجود؛ فيصير تطابقهما تطابقاً كاملاً هو طبيعة هذا الواقع واكتماله وتمازج وجوده الذي لا شك فيه.

وثالثها: هي آلية (العزل) أو الحماية Insulation أى اكتمال حماية هذه التشبيهية للوعي الذي يسكنه من خلال وضع طبقات كثيرة ومتنوعة من الجدل السردى فوق فعلها تحول هذا العزل نفسه إلى عمل أسطوري متسام له جاذبية البطولة هو محل للطموح الخاص والمتعالى.

ورابعها: هي آلية المرجعية Referentiality التي تشير إلى محاولة هذا الوعي التشبيهى الالتصاق بمرجعية دلالية معينة - نصية في أغلبها تحدد معانى تبدو واضحة الدلالة على المستوى اللغوى السطحي يستطيع من خلالها إثبات مشروعيته فى الوجود وجدارته فى التمثيل وواقعته الصورية التي هي الواقع كما يعرفه وعيه.

### 3. تشبيهية الوعي وسلطة التصور،

ربما يمكننا أن نرى فعل هذه الآليات الأربع فى السرود الثقافية والعاطفية الكبرى التي ناقشناها فى الفصل السابق للاستدلال على سردية الوعي الحضارى المعاصر، فضلاً عن مفهوم البنية الذي ناقشه

الفصل الأول بوصفه عنوان حالة الانفصال الوعى عن الذات التى يعانى منها هذا الوعى وخطوطه العريضة. على سبيل المثال فى مناقشتنا لما أسميناه بسرد (التهازم بالوضع الاقتصادى) قد أوردنا مثالا حياتيا هو حوار قلم به سائق إحدى الحافلات الركابية الصغيرة ومساعدته واشترك فيه ركاب الحافلة، بدأ بقول مساعد السائق مشيراً لأحد الركاب الواقفين على حافة الطريق (هناك خمسة وثلاثون قرشاً واقفين على حافة الطريق) وانتهى بابتسامة ركاب الحافلة. فى هذا المثال تبدو آليتنا الطرح والتجريد واضحتين تماماً وآليتنا العزل والمرجعية كامنتين خلف تبديات الآليتين الأوليين.

ويبدو بذلك هذا المثال معبراً عن تشبيهية الوعى الحضارى الحالى بقدر تعبيره عن سرديته. مساعد السائق لا يضع فواصل بلاغية بين الراكب المنتظر بوصفه كياناً إنسانياً، والخمسة وثلاثون قرشاً بوصفهم قيمة تشبيهية، الراكب بكل صفاته وأعماقه وتعتقداتها هو واقع مشبه مختصر ومختزل؛ أو بالأحرى هو واقع مبلور فى قيمته المادية، وهو بذلك الواقع الواقعى الوحيد فى وعى مساعد السائق - وكما رأينا وفق آليات ذلك السرد الكبير - وفى وعى السائق والركاب أيضاً. ما بين هذا الواقع، والواقع المفترض (الذى يمثله كيان الراكب الإنسانى فى هذه الحالة) قد تم (طرحه) من قبل هذه الجماعة بوصفه غير موجود؛ أو غير قابل للوجود فى هذا السياق وفقاً لآليات ذلك السرد الكبير الإدراكية وسطوة امتلاك صورية هذه التشبيهية على وعى الجماعة. إذن الفعل التشبيهى فى هذه الحالة وفق هذا السياق يحول الراكب بالفعل إلى قيمته المادية وحدها فى وعى الجماعة، أى يحوله على ما (يمثله) هذا الراكب، إلى ما هو (صورة) له، على تشكل صورى خالص يتنقى به واقع هذا الراكب المفترض (الكيان الإنسانى المعقد) انتفاءً يجعل من مجرد احتمال وجود هذا الواقع احتمالاً غير مشروع؛ ماذا يمكن لهذا الراكب

كموضوع واقعى أن (يمثل) للسائق ومساعدته ومشروعية اتصاهاها بالراكب فى حلقة التهازم المتبادلة فى هذا السرد سوى بضعة القروش تلك؟ هل يمكن له أن (يمثل) كياناً إنسانياً معقداً مختلفاً موضوعياً.. إلخ؟ وفق ماذا؟ السرد التهازى الكبير الذى يسكنهم جميعاً لا يستطيع أن يسمح بمثل هذه الموضوعة الجدلية؛ بل يصفها وفق جدله السائد بالرومانسية وعلم النضوج وعلم الالتصاق (بالواقع؟). ذلك الواقع الذى هو توازٍ مختصر ومختزل لهذا الواقع يتنقى فيه الواقع انتفله نوعياً كاملاً وينعزل به الوعى انعزالاً حامياً له من احتمالات التفكيك والتحليل والمجابهة. والمرجعية التى تعتمد عليها مشروعية هذه التشبيهية فى هذه الحالة هى سلطة وجود هذا السرد نفسه فى الوعى الحضارى للجماعة المستقبلية.

وبالمثل فى معظم السرد الكبرى خاصة تلك التى ناقشناها فى الصفحات السابقة، سرد (الحكمة أو موقف البين - بين) الذى يحدد ثوابت كهنوتية ميتافيزيقية فى هويات الأفكار التى يقابلها أحدها بالآخر كما لو كانت على رقعة الشطرنج فيضعها فى واقع مشابه، هو جُلُّ واقعها عنده، وكل ما يمكن أن يكون لها منه وفق صورية تشبيهية. وكذلك سرد (الشكية) الباحث عن موثوقية مرجعية (مطلقة) وصيغ تعريفية و(أمنية) تامة وكاملة وسيطرة رقابية أسطورية على تلك الموثوقية وهذه التعريفية، يعتمد عليها فى تعاملاته اليومية وفعله الحضارى، فينقل الواقع من مستواه العقلانى الموضوعى إلى مستوى صوري تشبهي يتنقى فيه كل ما لا يتفق معه أو يناهضه، فى حلقات مفرغة ميتافيزيقية كثيرة من التشبيهية يطلب فيها البرهنة على الإثبات الذى يثبت الموثوقية والبرهنة على البرهنة. ويستخلص منها راحة وجودية تلصقه بفكرة سردية/ تشبيهية بطولية عن محاربة الفساد، فيستمتع بما تمنحه من سلطوية رقابية متعالية.

وكذلك سرد العبقرية الذى يرى فى بعض الأفراد (جواهر) إنسانية فذة تعبر عن حلم نفسى دفين يسكن مخيلته الحضارية السردية عن البطل الإنسانى (المُخلّص) ذى (الجوهر) الإنسانى الخاص، صانعاً بذلك لمفهوم أسطورى عن الإنسان يخفى فيه الواقع الموضوعى لهذا الإنسان اختفلة تاماً، فيصير (العبقرى) هو شبهة الواقع التى لا أصل لها فيه، ومن ثم هى جُلّه ومنتهاه وقدر اكتماله الذى لا يمكن التشكيك فيه.

ويمكننا من حيث المبدأ أن نستطرد كثيراً فى وصف هذه التشبيهية وفعل الوعى من خلالها ووفق آلياتها والتى تتداخل تكوينياً فى سرديته. تلك السردية والتشبيهية كلتاهما تشكلان جانبيين من جوانب أسباب انفصاله عن ذاته وموضوعه ومسئوليّاته الحياتية التى هى هدف أفعاله ومن ثم يؤسسان لانغلاقه على هذه الذات وبأورته فيها وما ينتج عن ذلك من حالة الترهل العامة التى وصفنا بعض مظاهرها فى هذه الدراسة. لكننا رغبة فى الإيجاز ستتخذ مثلاً آخر وحيداً قد يزيد من فهمنا لأبجديات هذه التشبيهية وفعلها السلبى فى الوعى الساكنة فيه هو بعض جوانب منهج التقديم الإعلامى فى جهاز التلفاز المصرى المرتبطة برسميته أو بادعائه (تمثيل؟) المجتمع، وقيمه وأدواته المعرفية، وآليات إنتاجه واستقباله الوعى الحضارى.

وربما يمكننا أن نعرف هذا التمثيل وادعائه من جهتين: أولهما: يختص بافتراض هذا الإعلام المبدئى معرفته وإدراكه (الموضوعيين؟) للواقع الذى يدعى تمثيله، فيما يتعلق بقيمه الجمالية والأخلاقية، ومن ثم أدوات فعله الحضارى ومناهجه فى الاستقبال والإنتاج الثقافى والعلمى والجمالى / السياسى.

وثانيهما: يختص (بفرضه) (المؤسس على هذا الافتراض) مجموعة معينة من تلك القيم، ومستويات محددة من مستويات هذا الفعل الحضارى، وأشكالاً معينة من أشكال الاستقبال والإنتاج، أى

- باختصار- يختص هذا الجانب بتقديم هذا الإعلام ممثلاً فى جهاز التلفاز لنماذج معينة من الواقع بوصفها الواقع المفروض إن لم تكن هى الواقع الوحيد.

أما من قبيل افتراض المعرفة الكلية، فإن هذا الإعلام - خاصة فيما يتعلق بجهاز التلفاز- يختلف عن المجتمع من حيث ادعائه تمثيله، ويمثله من حيث لا يدري أنه يمثله. ذلك أنه حين يفترض مثل هذا النوع من المعرفة لنفسه هو يتعامل وفق نفس آليات السردية التى تسكن مجتمعه الوعبي، فيمثل بذلك هذا المجتمع من حيث لا يدري أنه يمثله باتفاقه مع آليات الاستدلال والإنتاج السردية التى تسكن وعى هذا المجتمع. ولأن مثل هذه المعرفة، معرفة سردية، ليس من شأنها أن تقدم إلا كل ما هو سردي أسطوري، مفترضة فى الأشياء اتساقاً متسلسلاً وجواهر كنهية خالصة، لا تستطيع مثل هذه المعرفة أن تمثل المجتمع تمثيلاً موضوعياً دقيقاً، بافتراض أن فكرة التمثيل Representation ذاتها فكرة قابلة للتحقق العلمى من الأساس؛ ومن ثم فإن هذا الإعلام يختلف عن المجتمع من حيث ادعائه تمثيله. ولو وضعنا ذلك فى عبارات أخرى نقول بأن الافتراض نفسه (افتراض المعرفة الكلية) هو افتراض ذو طبيعة سردية، يتوهم توهمًا أسطورياً أن للمجتمع ملامح وجواهر دينامية ثابتة يمكن معرفتها بصورة مُرضية أو نهائية<sup>47</sup>، ومن ثم يعكس سردية الوعى الذى

---

47 يقول سوسير على سبيل المثال أن (اللغة فى كليتها غير قابلة للمعرفة) فإذا كان المر فيما يختص باللسان، فكيف الحال إذا فيما يختص بالمجتمع الإنسانى ككل الذى تعد اللغة على تعقيدها وتشابكها أحد جوانبه وجوهه.  
انظر:

Ferdinand de Saussure, *Course in General Linguistics* (1919), Roy Harris (trans), (Illinois: Oppen Court, 1988), Third Edition, p.20.

خرج عنه. وهو بذلك يمثل من حيث لا يدري أنه يمثل؛ ذلك أنه لو وعى وعيًا علميًا بمقدار زيف هذه الفكرة - فكرة التمثيل التي عرفناها في هذه الحالة بوصفها أحد جوانب (رسمية) هذا الإعلام - لما افترض مثل هذا الافتراض أصلاً، ولما استمتع بما يمنحه له هذا التمثيل المدعى وافتراضه السردى من سلطة تسمح له بإعطائه أو (منح) صفة المشروعية - مشروعية التمثيل - لغيره من جوانب المجتمع، ولما استمرت أفعاله الإعلامية - فى أغلبها - فى ترسيخ وتثبيت دعائم هذه السلطة ومن ثم سرديّة الوعي الناشئة منه.

أما دلالة هذا الافتراض الذى يريد أن يلقيه فى الروع فهى دلالة سرديّة أيضاً؛ أي غير علمية أو مادية أو موضوعية برغم ادعائها غير ذلك، بل إن ادعاءها ذلك نفسه من شأنه أن يزيد من وضوح سرديتها؛ ذلك أن مثل هذه المعرفة غير قابلة للتحقق العلمى، كما أشرنا سابقاً فى الفوارق بين المعرفة العلمية والمعرفة السردية، ومن ثم لا يمكنها - أى هذه المعرفة - أن تمثل هذا الكيان الميولى الذى نطلق عليه مجازاً المجتمع، فتصير بذلك - أى هذه المعرفة أو افتراضها - معكوس هذا التمثيل - إن أمكن أصلاً - من حيث رغبتها السردية فيه.

وأما الجهة الثانية، وهى جهة (فرض) هذا الإعلام نماذج من الواقع - مؤسسة على افتراضه معرفة هذا الواقع بوصف هذه النماذج هى الواقع كله أو بعينه، وإن لم تكن، فهى صورته الأصل أو ما ينبغى عليه الوصول إليه، وهو ما يمكن أن نراه بوصفه الجانب الآخر من (رسمية) هذا الإعلام، فإن هذا الإعلام ينفى تمثيله لهذا المجتمع من جانب (الفرض) نفسه - الذى قد لا يكون هذا الإعلام واعياً به تماماً - إذ ليس من أحد يطمح فى أن يفرض عليه شكلاً معيناً لواقعه الذى يحياه - ويمثله فى ذات الوقت من حيث انبثاق هذا الفرض من وجهة الوعي الحضارى التشبيهية السائلة فى مجتمعه، أي من حيث اتساق إيمانه بما يقدمه بوصفه التمثيل الصحيح أو

(اللائق) للواقع، مع منهج إيمانات أفراد هذا المجتمع بما يقدمونه (أو يدركونه) في حالاتهم الخاصة بوصفه التمثيل (المناسب) للواقع. لم يعد الواقع إذاً - في تعبير هذا الأعلام عنه - خاصة على شاشات التلفاز - إلا صورة صورية ليس لها أصل فيه. لم يعد الواقع في غيلة هذا الوعي عاكساً للمفارق المنطقي المتخالف Differend كما أشار ليوتار سابقاً بكل ما له من تحالف لا انسجامي خشن، وموضوعية صادمة، ومادية Materialism غليظة، ومباشرة عملية جارحة، بل صار شبهة هذا المفارق وادعائه الذي يختصره ويبلوره فيحوّله إلى صورة تشبيهية له منعزلة عنه وبجردة منه وطارحة له بأسطورية افتراضه جواهر ثابتة فيه. لم يعد مثل ذلك المفارق المنطقي أصل الأشياء، بل صار خطأها غير المقصود الذي علينا استبداله بكل ما هو متسق شكلاً، ومنسجم صورةً، وكلّي في لبه، وجمعي في وجوده، علينا تصحيحه، و(تنعيم) غلظته ومحو بروزاته الجارحة بكل ما هو (لائق) و(مناسب) و(متصل)؛ بكل ما هو غيره فيه، حتي يصير، فينمحي الواقع إنحماً وتصير (خرائطه) الصورية هي جُل ما فيه منه... هي الواقع أصلاً وتعريفًا وتبدياً. يقول بوديلار:

لم يعد التجريد اليوم خاصاً بصنع الخرائط، أو بصنع المماثل المزدوج، أو المرأة أو التصور. لم يعد التشبيه الصوري للواقع خاصاً بالمواقع التي هي كيانات مرجعية، أو بالمواد الموضوعية فيها، ولكنه صار استصداراً لنماذج الواقعي بدون وجود أصل لها في الواقع؛ واقعاً مشابهاً، لم تعد المواقع الجغرافية سابقة على خرائطها، لم تعد موجودة أساساً، بل صارت الخرائط سابقة على المواقع؛ هي دقة التشبيهية التي تُوجد المواقع إيجاباً<sup>48</sup>.

48 Jean Baudillard, *Simulacra and Simulation*, Sheila Faria Glaser (trans.), (Michigan, USA: The Michigan Uneversity Press, 1994) p. 1.



وهكذا يختلف نظام علاقات الأشياء فى الوعي التشبيهي عن مثيله فى الوعي العلمى من نظام يعرفها بوصفها مواضع إدراكية خاضعة لمجموعة القوانين المشكّلة لآلياته الاستيعابية ومن ثم، قيمه الحضارية وأحكامه المعرفية والنفسية، إلى نظام سردى أسطورى النزعة وتشبيهي التشكل يضعها فى تكوينات (أساسية) و(جوهرية) تفترض وجودها المطلق المنسجم وثبوت أشكالها الدينامية الكنهية والوظيفية، ومشروعية استطرادات أفعالها الوثائقية بوصفها جميعاً بديهية وطبيعية وتاريخية.

إذ ليس من قبيل الحظ السيئ وحده أن ترسّخ فى مخيلتنا الحضارية ووعينا الحضارى بشكل عام مفهوم مبدئى يُشرّع (السلبية) أو (الحيادية) كرد فعل ممكن وحيد على كل ما لا نرتضى به أيّ ما كانت قسوته أو ضغطه على مفردات الحياة اليومية التى يحياها أفراد المجتمع، وأيّ ما كان قدر علم احترامه أو اعتباره لهؤلاء الأفراد الذين يدعى أنه يتعامل (معهم؟).

ولا غرابة إذاً فى عبارات نسمعها كثيراً تشير على مدى امتلاك هذه السلبية لمعظم مفردات الفعل الحضارى وآلياته الوعية فى أغلب مستوياتها الثقافية، من مثل: (إنت عايز تغير الكون؟)، (هية الدنيا كده)، (الحياة عاوزه كده)، (لا تتحدى من إذا قال فعل)، وغيرها الكثير والكثير من العبارات التى تشي باكتمال حلقات الصورية الأسطورية فى هذا الوعي التشبيهي التى تقلم واقعها الشبيه بوصفه الواقع الممكن الوحيد، وسردية وعيها بوصفها بديهية وطبيعية وليس منها فكاك.

والأمر يمكنه أن يكون على غير ذلك تماماً - وهو ما تقتضيه خبرة التعقل الإنسانى فى تاريخها الطويل: نسخة الواقع المشبه ما هى إلا احتمال واحد من احتمالات كثيرة مغايرة؛ و(الكون) قابل تماماً للتغير- بل هو فى حالة ديمومة تغير لا تتوقف عند مستوى أو عمق أو شكل أو منهاج مع كل فعل نفعله، إدراكى أو استنتاجى أو

تذوقى أو حكمى أو إنتاجى أو تقيىمى، سلمى أو إيجابى، ترسيخى أو دافع للتحرر والتحرير، إلا لو توقفت الحياة نفسها، أردنا ذلك أو لم نرد، رأينا ذلك أو أعمتنا عنه سرديّة وعينا وتشبيهيته، اعترفنا بذلك وأخذناه منطلقاً أو أصررنا على واقعنا المشبه بوصفه (الواقع) الذى لا بُدّ منه ولا يد لنا فيه.

وليس ذلك من قبيل نفى التنظيم والسعى وراء الفوضوية والعفوية كما تريد هذه السردية والتشبيهيّة إيهامنا من داخل أفكارها الأسطورية وأهدافها الميتافيزيقية التى - كما رأينا - تفصل الفعل الحضارى عن هدفه الذى وجد لأجله وموضوعه الذى أنشئ ليرضيه، بل هو من قبيل السعى لإيجاد مبادئ تنظيمية وتشكيلية لينة وعملية أكثر التصاقاً بإشكاليات الفعل الحضارى وتعقداته وبأبجديات الواقع العملى المباشر، ومن ثم أكثر تنظيمية وغرضية وتوجّهاً نحو موضوعها وأهدافها البيئية. مبادئ لامبديّة المبدأ والمنطلق تحتوى على معالم نلسفية تعترف (أو تحاول جاهلة الاعتراف) بقدر تعقّدات الكائن الإنسانى وفعله الحضارى كليهما، ومن ثم لا تنفيه من سجل الموجودات باختصاره واختزاله وتجريده وطرحه داخل نماذج صورية مُبسّطة ومهومة وخيالية تضعه فى تناقض شكلى مباشر أو اتساق نوعى كامل بحثاً عن معانى مطلقة وأحلام بطولية سردية رومانسية متسامية؛ بل تصنع آلياتها وفق اعتبارها هذه التعقّدات: موضوعها هو مفهوم عملى عن الفرد فى المجتمع، وهدفها هو الفعل الحضارى الإيجابى المنتج دون تثبيت جوهرى أو نفى صورى لهذا الاعتبار نفسه.

هى إذا مبادئ تحتوى الأبعاد الموضوعية والمادية فى رؤية ذلك الواقع وتؤسّس لما فتتخذ قواعدها فى الفعل من فكر التغير بكل ما قد يمليه من جذرية (أو تطرف) لا من دوافع (الأمان الوجودى) و(الطبقيّة الثقافية) والبحث عن السلطة الرقابية والعرفية. ولكى نثّل على (إمكانية) وجود مثل هذه المبادئ، سنشير فى الصفحات

القليلة القادمة إلى بعض أفكار ما بعد الحداثة الغربية وجزء من جوانب تشكلاتها في الوعي الحضارى للعقلية الغربية.

4 - أفكار ما بعد حداثة، الوعي المضاد أو الوعي بالوعي<sup>49</sup> :

لسنا - إذ نريد مناقشة بعض أفكار وتصورات ما بعد الحداثة الغربية - نحاول أن نشي بأن مثل هذه الأفكار والتصورات يمكنها (استبدال) الأفكار والتصورات التي تنطوى عليها سردية وعينا الحالى و تشبيهية؛ أو أنها - بوصفها كذلك - تستطيع فى حد ذاتها - بشكل ما - مجابهة ومقاومة مثل هذه السردية والتشبيهية وأثارها السلبية على الوعي. فهناك أسباب كثيرة تمنعنا من مثل هذا الافتراض؛ منها على سبيل المثال أن المناهج الوعية والأفكار الحضارية الخاصة بمجتمع ما ليست وليدة لحظة تاريخية معينة أو منطق فلسفى وحيد أو عوامل اجتماعية محددة، كل على حدة، بل هى نتاج كل هذا الذى يضرب بجذوره فى تاريخ وعى مجتمعهما بأسره، ومن ثم لا يمكن رؤيتها وكأنها مكعبات متراصة يمكن استبدال أحدها بالآخر بمجرد التعرف عليه كما يشي هذا الافتراض.

---

49 من أفضل البحوث وأولها التى ناقشت ما بعد الحداثة فى سياق أفكارها الثقافية والفكرية العامة وعلاقتها بالحداثة هو بحث المنظر والناقد الأمريكى إيهاب حسن: أنظر:

- Ihab Hassan, The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture, (Ohio, USA: Ohio State University Press, 1987).

وأنظر أيضاً:

- Madan Sarup, Poststructuralism and Postmodernism, (New York & London: Harvester/ Wheatsheaf, 1993), Second Edition.

- Jean-Francois Lyotard, Toward the Postmodern, Robert Harvey and Mork s. Toberts (eds.), (New Jersey, USA: Humanities Press, 1993).

وثانيها: أن افتراض إمكانية (الاستبدال) ذاتها تعكس معرفة تامة بالأطراف المستبدلة - هى بالضرورة أسطورية - أي تعكس سردية وتشبيهية من شأن هذه الأفكار نفسها مناهضتها ومقاومتها. وثالثها: إن مثل هذه الأفكار ما بعد الحدائية تنبثق عن هوية العقلية الحضارية التي أنتجتها وتخطب حاجاتها الخاصة ورؤاها الخاصة؛ وهى على ذلك أيضا مؤسسة - كما لو كانت مركبا كيميائيا - على خصوصية المنتج الحضارى الذى يشكل هذه الهوية؛ أى على مقادير ونسب الخليط الفكرى الاجتماعى الفلسفى النفسى الجمالى السياسى الإنسانى.. إلخ، من العوامل التى تشكل هذه الهوية لا على المستوى الأنى فقط Synchronic ولكن على المستوى التاريخى أيضا Diachronic بكل ما قد يشتمل عليه ذلك من فجوات وثغرات ومناطق عمى وتنافرات وتناقضات عميقة ومفارقات بل وسردية وتشبيهية؛ أى بكل ما فى ذلك من إشكاليات فلسفية وموضوعية خاصة بلامحه الحضارية.

ورابعها: أن عمومية هذه الأفكار أو تعبيرها (عن) الفعل الحضارى، هى عمومية وتعبيرية لها إشكالياتها وقضاياها الخاصة التى لا تسمح بالموضعة فى تراتب فكرى بمثل هذه السداجة أو السردية. أن نخطئ ذلك هو أن نخطئ ما تنطوى عليه عقلية ما بعد الحدائي نفسها من رفض مبدئى للتناقضات الشكلية المزدوجة Binary Oppositions بما فيها من تهميش وتبسيط لما يحتويه الفعل الحضارى من تعقدات، والواقع الإنسانى من إشكاليات، فضلا عما يحاول هذا البحث ذاته تبيانه من آثار آليات السردية والتشبيهية.

فقد ذكرنا فى مقدمة مناقشتنا للسرد الثقافية الكبرى فى الفصل السابق أن توجه العقلية ما بعد الحدائية فى المجتمع الغربى المعاصر يحتوى على فكرة المقاومة (بالاحتواء)؛ بمعنى وقف الادعاء بالكونية والاستمرارية الحتمية مع الإفادة والتضمين لكل ما يمكن رؤيته بوصفه ناعما أو مثرى أو مهدفا، ويعتمد، بدلا من السعى وراء

التناقض الشكلي، أفكار التخالف النسبي غير القياسي  
Incommensurability والتناقض الجدلي العميق  
المفارقة Paradoxicality والفردية Individuality واللا انسجامية  
الحتمية Heterogeneity، والتعددية Plurality، واللا استمرارية  
Discontinuity وحتمية الغموض اللغوي Linguistic fluidity،  
وغيرها الكثير من الأفكار والتصورات الفلسفية التي تسعى بها  
هذه العقلية - من داخل فعلها الثقافي المستمر، والواضح لغوياً،  
والفردى المستوعب للتعددية، والمنسجم المفترض للمفارقة، واحتوى  
على التناقض الجدلي العميق والتخالف قياسياً - أن تنقد وتنقض  
قيم الوجود الجوهرى والصورى فيها وخارجها على حد سواء.  
يقول المنظر الإنجليزي هال فوستر فى مقدمة كتابه (ثقافة ما بعد  
الحدثة) (1983):

تنبثق ما بعد حدثا المقاومة إذا من الممارسة الفكرية المناهضة  
ليس فقط للثقافة الرسمية التى فرضتها الحدثا، ولكن  
أيضاً (للطبيعية الزائفة) التى افترضها اعتبارا ما بعد الحدثا  
نفسها مجرد رد فعل على الحدثا. تهتم ما بعد الحدثا (فى  
المقاومة وما يتعداها) إذا بالتفكيك النقدي للتقاليد، لا  
باستخدام الأشكال التاريخية فى صورها الشائعة أو التافهة،  
ولكن بالنقد الفلسفى للأصول التاريخية وليس العودة إليها.  
باختصار، تسعى ما بعد الحدثا للمساءلة والاستكشاف لا  
لاستغلال الرموز الثقافية السائدة أو إخفاء ميولها  
الاجتماعية والسياسية.<sup>50</sup>

من هذا المنطلق تبدى أهمية تقديم هذه الأفكار، لا بوصفها  
(بدائل؟) بل بوصفها أمثلة حية على وجود وعي مغاير لما تفترضه  
وتقرضه سردية وعينا الحضارى المعاصر وتشبيهية أو ما تريد هذه  
السردية وتسعى هذه التشبيهية لإيهامنا به فى وعيها بالعالم. وتبدى

50 Hal Foster (ed.), Postmodern Culture, (London: Pluto Press, 1983) p. 10

أيضاً أهمية فهم هذه الأفكار في تعبيرها عن وعى الشعوب الغربية المعاصرة فى خصوصيتها<sup>51</sup>، خاصة بما قد يفتح الباب أمام محاولات إفراز مقاومة لهذه السردية وتلك التشبيهية من داحها بإعطائه مثل هذه المحاولات أمثلة حية على (إمكانية) المقاومة واحتمال الوعى المضاد أو الوعى بالوعى.

#### 5. اللامركزية Ex centricity أو انتهاء الجوهر

تقول الناقلة الكندية لندا هاتشن:

ليس من شأن ما بعد الحداثة تعليق الحكم أو تمييز الرؤية، ولكن من شأنها مسائلة قواعد أى من اليقينيات (التاريخ، الذاتية، المرجعية) وأى من مقاييس الحكم؛ من يضعهم؟ ومتى؟ وأين؟ ولماذا؟ ليست ما بعد الحداثة مجرد (تحلل) أو (ذبول) سلبى فى التماسك والنظام بقدر ما هى تحل جذرى للتصور الأصل الذى على أساسه يتم الحكم بالتماسك والنظام. وليس من شك فى أن هذا الموقف التحقيقى؛ هذا الصراع ضد السلطة، هو - على الأقل جزئياً - نتاج ثورة اللامركزية؛ (السياسات الجزئية). ومن الصعب جداً - فيما أعتقد - تصور أن مثل هذا التحدى لنماذج الوحدة والنظام يمكن أن يكون مرتبطاً بشكل مباشر بحقيقة أن الحياة اليوم أكثر اهتراءً وفوضوية، بالرغم من أن الكثيرين قد تصوروا ذلك.. إن مثل هذه التحديات صارت اليوم بدايات الخطاب التنظيرى المعاصر؛ ومن أكبرها هو ذلك الذى قدمته النظرية والممارسة الجمالية كلتاهما، هو تحدى فكرة المركز بكل أشكالها.. فمن رؤية لا مركزية، لو أن عالماً يوجد، فإن كل العوالم الممكنة توجد أيضاً، ومن ثم تحل التعددية التاريخية محل الجوهر الأبدى الخالص<sup>51</sup>.

من أهم الأفكار التى تبديها عقلية ما بعد الحداثة فى الغرب - كما يشير المقتبس السابق - هى فكرة رفض المركز Centre؛ بمعنى

51 Linda Hutcheon, A Poetics of Postmodernism, (1988) p. 58 - 59.

رفض وجود نقطة بدء (منطقية؟) تكون أساساً أو محوراً تثبني عليه أو تدور حوله مفردات أفكار أخرى - أيًا ما كانت درجة جدلية هذا المحور أو المركز أو قدر تغير صورته وتبدل أشكاله، ومن ثم رفض (المركزية) Centricity، كنموذج فلسفى يمكنه التعبير عن تعقيدات علاقات التفاعل الإنسانى بالأشياء والأفكار، لما تشي به فكرة المركز - وفكرة المركزية عامة - بالهامشية والتهميش؛ هامشية كل ما هو غير المركز بالنسبة له وتهميش ما يبعد عن المركز فيه. من هذا المنطلق تتخذ ما بعد الحداثة معنى لفكر المركزية تسعى هى لمناهضته وتقويضه - يشير هذا المعنى إلى الوجود الضمنى الجوهرى للأشياء فيفترض ويعتمد تصورات النظام System؛ (الكلية Wholeness والجمعية Totalization) - لما فيه - أى النظام - من سعى سلطوى أسطورى نحو أفكار سرديّة من مثل الوحدة Unify والواحدية Oneness وفرض النظام Order، تعمل المركزية إذاً على تهميش الاختلاف الفردى والإنسانى العام بوصفه - فى أفضل حالاته - وجودًا متمثلًا لما يدعيه هذا النظام من اتساق جوهرى، إما بالتناقض الشكلى أو بالتوافق فى الأشياء وطبائعها، لا بوصفه وجودًا متخالفًا غير قياسى.

ومن ثم يظهر رفض ما بعد الحداثة لهذا الفكر، وللتصورات القائمة وفق جدله، لا بنفى ما قد يكون له من نفع أو قيمة نفيًا نهائيًا - ومن ثم أسطوريا - كاملاً، بل بنفى (طبيعته) أو (بدايته) التى يدعيها من خلال طرح مُسائلة جذرية فيما يتضمنه من ثوابت وأصول. فقد رأينا - على سبيل المثال - فى الفصل السابق اتهام هاتشن لرؤى كل من فوكو للتاريخ<sup>52</sup> وديريدا للعلاقة بين الأدب

52 Michel Foucault, The Archaeology of Knowledge, (New York: Pantheon Books, 1972).

- Michel Foucault, The order of Things: An Archaeology of Human Sciences, (London: Routledge, 1970).

والفلسفة<sup>53</sup> بكل ما فى هذه الرؤى من تفتيت للكثير من اليقينيّات والثوابت أو المعطيات المتوهمة حول ذلك التاريخ، وفى علاقة الأدبية Literariness بالعقلية Rationality، أو بكل ما فيها من تشريح جدلى للتصورات (المركزية) التى كانت سائدة فى، وحتى نهاية، الحداثة الثقافية Cultural Modernity المعروفة بمرحلة الحداثة العليا High Modernism فى الغرب، بأنها - أى هذه الرؤى - برغم ذلك تحتوى نفسها على (مراكز فلسفية) من مثل (السيطرة) أو (السلطة) عند فوكو؛ و(الكتابة) عند ديريّدا.

وليست هاتشن وحدها من أثارت مثل هذه القضية، فالناقد والمنظر الأمريكى أندريا هويسن على سبيل المثال يرى مثل هذه الرؤى فيما يعرف فى الغرب المعاصر تحت اسم ما بعد البنيوية Poststructuralist بوصفها خطابات فلسفية تنتمى إلى الحداثة لا إلى ما بعد الحداثة، يقول هويسن:

بالرغم من أن الكثير من أوجه ما بعد الحداثة ومضردات ما بعد البنيوية يلتقى ويتقاطع ويمتزج، إلا أنهما بعيدان كل البعد عن أن يكونا متطابقين تماماً؛ أو حتى عن أن يكونا من جنس واحد. وليست بذلك أشكك فى أن الخطاب التنظيرى للسبعينيات كان له وقعٌ كبيرٌ على أعمال عدد غير قليل من

---

لهذين الكتّابين ترجمتان عربيتان قام بهما سالم يفون هما:  
- حريات المعرفة، (بيروت: المركز الثقافى العربى، 1987).  
- الكلمات والأشياء، (بيروت: مركز الاتحاد القومى، 1989)

53 أنظر:

- Jacques Derrida, Writing And Difference, Alan Bass, (trans. & Intro.), (Chicago, USA: University of Chicago Press, 1978).
  - Jacques Derrida, Acts of Literature, Derek Allridge (ed.), (New York & London: Routledge, 1992).
  - Jacques Derrida, Dissemination, Barbara Johnson (trans and introd), (London: The Athlone Press, 1981).
- فضلاً عن كتابه (عن التحويلات) الذى ذكرناه آنفاً.



المبدعين فى أوروبا والولايات المتحدة كليهما. ولكن ما أشكك فيه بالرغم من ذلك هو الطريق التى قِيمَ بها هذا الوقع فى الولايات المتحدة بصورة آلية بوصفه ما بعد حدث، ومن ثم تم دفعه إلى مدارنوع من الخطاب النقدي الذى يؤكد وجود اختلاف جذرى ولا استمرارية فيه عما سبقه. والأمراواقع يشير إلى أن ما بعد البنيوية فى الولايات المتحدة وفى فرنسا أقرب للحدث عما اعتاد مناصرو ما بعد الحداثة الافتراض. فالمسافة التى توجد بالفعل بين الخطاب النقدي (النقد الجديد) والخطاب النقدي لما بعد البنيوية (وهى المعادلة التى تجد أهميتها فى الولايات المتحدة فقط، لا فى فرنسا) لا تتطابق مع الاختلاف بين الحداثة وما بعد الحداثة. وعليه، يمكننا أن نقول إن ما بعد البنيوية هى فى المقام الأول خطاب من وعن الحداثة؛ وأنه لو وجب علينا أن نجد ما هو ما بعد حدث فى خطاب ما بعد البنيوية سيكون علينا أن نجده فى الطرائق التى فتحت بها ما بعد البنيوية إشكاليات جديدة فى الحداثة وأعادت موضوعة هذه الإشكاليات فى تشكلات خطاب عصرنا الحالى<sup>54</sup>.

إلا أن هاتشن - كما رأينا - تعترف أيضاً بوعى هؤلاء المنظرين وغيرهم من منظري بدايات مرحلة ما بعد الحداثة بمثل هذه المفارقة (أى نقد المركز ومحاولة تشريح فكر المركزية وفى نفس الوقت اعتماد مركز فلسفى ما تتم عليه هذه المحاولة وهذا النقد) أى بمحاولة هؤلاء المنظرين استخدام هذه المفارقة نفسها للإيجاء بأن ما يسعون إليه ليس استبدالاً لنوع من الأسطورة الفكرية بغيرها؛ ليس تدميراً كاملاً - ومن ثم ميتافيزيقياً - لفكرة المركز، بل هو مسائلة جذرية لمبادئها الأساسية وقواعد مشروعيتها الفلسفية؛ هو مساءلة تستطيع أن تمنح ما همشته هذه المركزية أو تهمشه بفعل وجودها من أفكار

وتصورات وحالات حضارية (فرعية؟)، ما لهذا المركز من مركزية، ومن ثم تبيان ما به - وفق منطق نفسه - من هامشية؟ مذبذبة بذلك كلتيهما: هامشية الهامش والمُهمَّش، ومركزية المركز والمُمرَّكز بفعل احتوائها المفارقة ونقدها الفلسفي له وتجميد ادعاءاته بالبداهة، وإظهار ما يعنى عنه فيه وما يخالفه من جدليات استكشافية وتساؤلية. ومن ثم لا يتحول المركزي إلى الهامش أو الهامشي إلى المركز، بل تتزلزل القواعد الفكرية والفلسفية التي على أساسها تم تصور وجود مثل هذا المركز وهوامشه كليهما، فلو - كما تقول هاتشن - كان هناك (عالم يوجد، فإن كل العوالم الممكنة توجد أيضاً). وهكذا تسقط بداهات الثنائيات الجوهرية جميعها؛ الأنا والآخر، الخارج والداخل، المنسجم الشكلي والمختلف التصوري، لتصير جميعها إشكاليات فلسفية ليس فيها قول فصل أو حد قاطع، ليست على ما تدعيه من تناقض كنهى أو ثبوت نوعي غالباً تمنحه لها رؤيتها الكلية (الجمعية) للعالم وللعمل الإنساني، بل تصير جميعها مرتبطة بالمتخالف غير القياسي الذي لا يتناقض ولا يتفق وفق فكرة النظام البنيوية وفكرة فرض النظام السردية. الفرد في المجتمع هو منسجم/ غير منسجم الطبيعة، متسق/ غير متسق التوجه مع ثقافته وعقلية مجتمعة في ذات اللحظة، هو مختلف اختلافًا غير قياسي ومشترك اشتراكًا مفارقًا غير توافقي، بوصفه فردًا، وبوصفه كائنًا اجتماعيًا، في نفس اللحظة مع غيره في مجتمعه. وكذلك مفردات الثنائيات المزدوجة المتقابلة الأخرى جميعها التي أوهمتنا - لردح غير قليل من الزمن - أنها على تلك الحالة الدينامية المتغيرة من الاتساق النوعي والانسجام الكوني الدائم.

ولنتخذ على ذلك مثالاً لا يزال تاريخه حيًّا في الأذهان ألا وهو النقد الأدبي الذي سادت فيه لفترة غير قليلة متطلقات تتخذ من المؤلف كذات موضوعية (رؤاه الفكرية والفنية، اختياراته التقنية، ثقافته الخاصة، تعليمه وقراءاته.. إلخ)، وكذات نفسية (مشوار حياته

الفنى، وظروفه الاجتماعية والاقتصادية وتأثيراتها عليه، ميوله الجمالية، ذوقه التعبيري، الفنانين الذين أعجب بهم وأثروا عليه.. إلخ) مبدئاً طبيعياً لها فى التعامل مع الأعمال الأدبية، باعتبار أن المؤلف هو مصدر العمل وأصله، وأن العمل هو مجرد صورة هذا الإبداع المتبدى للعيان.

ثم سادت بعد ذلك فى النقد منطلقات تتخذ من النص نفسه منطلقاً لها مستقلاً استقلالاً شبه كامل عن مبدعه - فيما يعرف عامة (بالنصية) Textuality أو النقد الجديد New Criticism الذى تبدى فى نظريات نقدية من مثل البنيوية Structuralism والشكلية Formalism - أو من الكتابة Writing نفسها مبدئاً تكوينياً تلتف حوله كافة مفردات الفعل الإبداعى والجمالى النوعى كليهما فى النص فيما يعرف بالتفكيك Deconstruction (جاك ديريدا وبول دى مان وغيرهما). ثم سادت فيه بعد ذلك رؤى نقدية تتخذ من القارئ أو المتلقى مبدأ أساساً يلخص العمل الأدبى فى فعل استقباله - كما أشرنا فى الفصل الأول - فيما يعرف بنظريات الاستقبال Reception أو القراءات Readership أو التأويل Interpretation، ومن نفى الإبداع عن المؤلف وعن النص كليهما، بل وربما - فى بعض الأحيان - نفى وجودهما أساساً - أى المؤلف والنص - إلا فيما يختص بفعل التلقى ذاته سواء كان ذلك خاصاً بالفرد أو بالقارئ داخل مجتمعه التأويلى.

أما رؤية ما بعد الحداثة بشكل عام الخاصة بهذه التوجهات فهى رؤية تعتمد هذه الأفكار جميعها، ما ذكرناه منها وما لم نذكره، بوصفها أفكاراً مطروحة، نافعة أحياناً، لها مشروعاتها فى الوجود، وجاذبيتها الخاصة، وقابليتها الداعية للتأمل، هى (أسئلة) أكثر من كونها إجابات، إلا أن منطق كل منها ليس على ما يدعيه لها من النقاء أو الكونية أو الشمول، وأنها - على ذلك - فى غير ما تفرضه لنفسها من تناقض شكلى بينها أو جوهرى، وأن فلسفاتها قد

تكون مفيدة ولكن داخل أطر معينة في أحيان معينة، ووفق جدل معين، وتحت ظروف فلسفية و منطقية معينة غير دائمة أو كاملة أو مغطية، أي هو مشروط بمحائص الموقف الجدلى المتخذ لأحدها دون الآخر، ودرجة تبريره الفلسفى لاختياراته النقدية، ومن ثم مشروط بمشروعية هذا الموقف وتأهله للقبول الموضوعى الخاص بحالته الخاصة.

ومن ثم تعمل ما بعد الحداثة وثقافتها على نقد (واحدية) هذه المنطلقات جميعها بتبيان (إن ادعت التناقض التام) ما قد يكون بينها من اتصال أو توافق أو التقاء، وإظهار (إن ادعت التلاصق والاستمرارية) ما قد يكون بينها من تخالف واختلاف قيايين فى حالاتها الشرطية المشروطة بالموقف الجدلى الخاص بها، ومن ثم تعمل ما بعد الحداثة على نقض ما فيها من ادعاءات بالبداهة الأولى أو الطبيعية. باختصار تحاول ثقافة ما بعد الحداثة فى الغرب المعاصر موضعة الفكر النقدى فى علاقته بالنصوص فى فكر النص الذى - هو - من قبيل العالم، أى عالمية النص لا بمعنى شيوعه أو انتشاره ولكن بمعنى علاقته الختمية بالعالم المعاش بكل ما فيه من أبعاد اجتماعية أو ذاتية أو نصية (كتابية أو قراءاتية)، فيما أسماه المنظر والناقد الأمريكى الفلسطينى إدوارد سعيد (عالمية النص) (Worldliness of Texts؛ يقول فى كتابه (العالم، النص، الناقد) (1983):

حتى لو قبلنا بشكل عام (كما أفعل غالباً) الجدل الذى قدمه هايدن وايت - أنه ليس ثمة طريقة يمكن بها أن نتجاوز النص لنقيض مباشرة على التاريخ (الحقيقى) . لا يزال من المحتمل القول بأن مثل هذا الادعاء لا يفرض انتهاء الاهتمام بالأحداث والظروف التى يعبر عنها وتستلزم وجودها النصوص ذاتها . مثل هذه الأحداث والظروف هى أحداث وظروف نصية أيضاً .. وكثير مما يجرى داخل النص يشير بدوره إليها ومن ثم يرتبط أيضاً بها . وموقفى إزاء ذلك هو أن

النصوص عالمية worldly (من قبيل العالم)؛ هي إلى حد ما أحداث، حتى لو بدت منكرة لذلك، لا تزال جزءاً من العالم الاجتماعي، الحياة الإنسانية – وبالطبع اللحظات التاريخية التي تشكل مواضعها وتؤوّل فيها<sup>55</sup>. العبارات داخل الأقواس من إضافة المؤلف.

ومن ثم تتأخى فكرة اللامركزية centric-Ex في ثقافة ما بعد الحداثة مع فكرة أخرى هي التعددية Plurailsm تحتوي على ما تحتويه الفكرة الأولى من افتراض اللاتجانس Heterogeneity أو التخالف غير القياسي وتسعى كما تسعى الأولى لإثبات مشروعية الوجود لكل ما يمكن تقديمه دون أن تفترض تلك المشروعية افتراضاً أو تحاول قصراً تعريفها بالتمام أو الاكتمال. ويمكن أن نرى هذا المعلم (التعددية) بادياً في الكثير من الظواهر الثقافية والمعرفية في الغرب المعاصر، الإعلام مثلاً، في مناقشة قضية ما، لتكن مثلاً قضية العنصرية. يحاول جاهداً أن يقلم وفق رؤيته الخاصة كافة التيارات المتعلقة بتلك القضية؛ المناهض لها والمؤمن بها، العامل وفقها والرافض لفكرتها، أقول (يحاول) لأن هذا الإعلام لا يفترض معرفته (بكل) هذه التيارات أو حتى بقدرته الفعلية على تقديمها أو بفهم

---

55 Edward W. Said, *The World, the Text, and the Critic*, (London: Vintage, 1983), p. 4.

المقطع المترجم هو:

Even if we accept (as in the main I do) the arguments put forward by Hayden – White, there is no way to get past texts in order to apprehend “real” history directly – it is still possible to say that such a claim need not also eliminate interest in the events and the circumstances entailed by, and expressed in, the texts themselves. Those events and circumstances are textual too..., and much that goes on in texts alludes to them, affiliates itself directly to them. My position is that texts are worldly, to some degree they are events, and, even when they appear to deny it, they are nevertheless a part of the social world, human life, and of course the historical moments in which they are located and interpreted.

أبعادها عند أى من التيارات المقدمة، ولكنه رغم ذلك يؤمن بوجود (التعددية)؛ بحتمية أهمية المحاولة نفسها بالقدر الذى يؤمن فيه بعلم قدرته، فضلاً عن سذاجة أن يُطلب منه، تمثيل هذه التيارات جميعها أو حتى معرفتها.

وينبثق هذا المعلم (التعددية) من فكرة ما بعد حداثة ثالثة، ألا وهى نقد مبدأ (الإجماع) Consensus (إجماع العلماء مثلاً أو المفكرين على ارتباط مقولة ما بالحقل المنوط بها، ومن ثم صحتها أو نفعها أو حقيقتها) الذى كان أحد أسس التشريع والمشروعية فى مرحلة الحداثة. لم يعد اجتماع جماعة معرفية أو ثقافية على استنتاج ثقافى أو علمى ما، فى ثقافة ما بعد الحداثة، يعنى بالضرورة حقيقة هذا الاستنتاج أو صحته، بل صار يعنى ما يعنيه بالضبط: مجرد اجتماع جماعة لغوية ما على مقولة معينة، إذ إن افتراض شروط المسائلة التاريخية اللامركزية والاختلاف العميق أو المتخالف غير القياسى تجتمع فى غياب الميتافيزيكيات التبريرية جميعها؛ لتضع شروط المؤقتية Provisionality وعلم الثبات وإشكاليتهما فى أي ادعاء بالواقع أو بالحقيقة. تقول هاتشن:

فأياً ما كانت السرود والأنظمة التى سمحت لنا يوماً أن نعتقد أنه بإمكاننا بصورة غير إشكالية أن نُعرّف بشكل كونه قاطع الرؤى العامة، أضحت اليوم تحت ضغط التساؤل والمسائلة المستمرين اللذين يفرضهما الاعتراف بالاختلاف فى النظرية والممارسة الفنية كلتيهما. والنتيجة، فى أكثر صورها تطرفاً، أن الإجماع أضحى وهم الإجماع، أيّاً ما كان تعريفه، أهو خاص بثقافة الخاصة (المتعلم، الواعى، المنتخب) أو بثقافة العامة (تجارية، شعبية، تقليدية).

على هذا الأساس، تتآكل أيضاً أفكار الجنس أو النوع الأدبى أو الفنى Genre وأفكار الذات الخاصة أو العبقرية Genius، والإبداع الخالص ingenuity وتتآكل معها أفكار الطبقة الجمالية (الفن الرفيع؟) والطبقة الثقافية أو الجدارة Authenticity، ومع

ذلك كله يتشكل تحدٍ أساس في فكر ما بعد الحداثة بوجهيه النظري  
التنظيري والجمالي العملي أو السياسي لتبديات السلطة Authority  
معرفيًا وجماليًا واجتماعيًا.

ومن ثم تعتمد ما بعد الحداثة الفنية أفكارا تعبر عن هذا  
التحدى مثل الانفتاح النصي Textual Openness بين النص  
والقارئ الذى لا يصير فيه المؤلف حاكما للمعنى ومقلدا لتاج  
الإبداع بل يصير فيه المؤلف جزءاً - ربما بسيطاً - فى عملية إنتاج  
هذا المعنى، ومن مثل (الذاتية الجديدة) New Subjectivity<sup>56</sup> فى  
تعبير الناقد الإنجليزي نايجل وييل التى تفترض أن جماليات الإبداع  
الأدبى (أو الفنى عامة) غير مرتبطة بذاتية الكاتب النفسية أو آلامه  
وخرابته وتعذبه الحياتى كما يشير المفهوم الشعبى السائد؛ وأن  
النص - من هذا المنطلق - عليه أن يتعد عن مثل هذه الذاتية التى  
تموضع المؤلف فى مكان كونى ذى سلطة متعالية تفترض جماليات  
مرسخة (كالتقمص Diegesis والتمثيل أو التقليد Memesis)<sup>57</sup>،  
ومن مثل أفكار اللامرجعية اللغوية Non-referentiality أو إظهار  
الأبعاد الإيحائية فى اللغة Gestural والتعامل معها لا بوصفها

---

56 يناقش هذا الناقد فى هذا الكاتب أحد أهم الشعراء الأمريكيين المعاصرين (جون  
أشبرى) بوصفه معبراً عن الذاتية الجديدة فى ما بعد الحداثة.

- Nigel Wheale, The Postmodern Arts: An Introductory Reader, (New York & London: Routledge, 1995).

57 التعبيرين Diegesis و Memesis بمعنى التقمص والتقليد استخدامهما سقراط لأول مرة  
فى الكتاب الثالث من جمهورية أفلاطون للإشارة إلى إرادة الشاعر التعرف على أنه  
هو صاحب القول فى قصيدته، والثانية Memesis تشير إلى استخدامه صوتاً آخر فى  
العمل الشعرى لا يريد القارئ أن يراه بوصفه صوت الشاعر، ومن هنا يتأتى  
استخدامهما المعاصر بوصفها التقمص والتقليد.

أنظر:

- Jeremy Howthorn, A Concise Glossary of Contemporary Literary Theory, (New York And London: Edward  
Arnold 1992), p. 41.

وسيلة شفافة غير مرئية توصل ما هو غيرها أو دونها من أنكار ومشاعر وتصورات، ولكن بوصفها نفسها صانعة لهذه الأنكار والمشاعر والتصورات<sup>58</sup> يقول الناقد الإنجليزي مايكل دافيدسن:

إن تحليل مفردات السلطة لا ينبغي أن يؤسس على توجهات المؤلف السياسية الخاصة ولكن على الأساليب اللغوية التي بها تدعى أي مقولة حالة الحقيقة. وبالإضافة إلى ذلك، فإنه بتأكيد الشاعر على تجريدية ملامح فعل التخاطب لا على جدارة اللحظة التعبيرية، يعترف الشاعر ويضمن طارئية الملفوظ في التبادل الاجتماعي. ومن ثم يطالب عدم اكتمال كل من مفردات الملفوظ في التابع اللغوي بنوع من القراءة ليس حصرًا تعريضًا ولكنه نقدي استكشافي<sup>59</sup>.

وهناك الكثير من الأفكار والتصورات التي تقدمها ثقافة ما بعد الحداثة الغربية في تشكيلات وأعماق مختلفة ومتنوعة، تشير جميعها إلى تلك الحالة من الوعي بالوعي التي ذكرناها آنفًا والتي نرى في وجودها أحد القواعد التي يمكن - إذا استطعنا الوصول إليها من داخل وجودنا الحضاري المعاصر - أن تكون فاتحة لباب مقاومة سرديّة وعينا وتشبيهيته.

ومن زائد القول أن نشير أيضًا إلى أن ما حاولناه في الصفحات القليلة السابقة لا يدعي بأي درجة تغطيته لظواهر وأفكار وتصورات ما بعد الحداثة الغربية. بل إن مناقشة أي هذه الأفكار التي ذكرناها بالفعل؛ مناقشة (تحاول) موضعيتها وفق سياق ما بعد الحداثة التاريخي والاجتماعي والمالي يتطلب بحثًا أو بحثًا بأكملها، قد نحتمل تبعاته يومًا ما. وأن هذه الدراسة - وإن حاولت

---

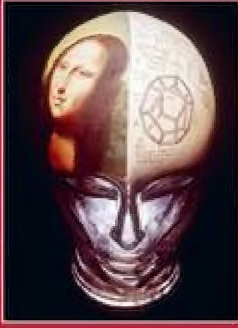
58 من المدارس الشعرية المعاصرة التي تعتمد هذه الأفكار هي مدرسة شعر اللغة الأمريكية التي ناقشنا بعض تبايناتها في الفصل الأول.

59 Michael Davidson, *Skewed by Design From Act to Speech Act in Language Writing*, Fragment, Issue 2, (Autumn, 1990), p. 45.



تحليل بعض جوانب وعينا الحضارى المعاصر - لا تدعى - أيًا كان قدر إسهامها - من نفس المنطلق أنها قدمت وصفًا كاملاً وافيًا لآليات هذا الوعي، وليس لها أن تدعى شبهة مثل هذا الادعاء إن أرادت أن تتجنب السردية والتشبيهية اللتين رفضتهما.

ولكنها تأمل - رغم ذلك - فى وضع تلك القضايا على مساحة المناقشة. ربما ساهم ذلك - بدرجة أو بأخرى - فى فتح الباب أمام محاولات التعرف والتعريف وأمام المقاومة الفاعلة غير الصورية لمفردات هذه الآليات وأفعالها السلبية فى مجتمعنا. حتى لا يتجهف التاريخ يومًا بأننا قد وقفنا مكتوفى الأيدي أمام ظواهر نوعى المعاصر غير قادرين على تحليل أصولها وإدراك أبعادها ومسبباتها وعواقبها، غير قادرين أو غير مريدين موضعتها محل البحث الفكرى الموضوعى، أو أننا تركناها وأفعالها - السلبية أو الإيجابية - تمر مرور الكرام أمام أعيننا دون أقل انتباه منا لها أو استيقاف أو تحر أو تدقيق.



## الوعي الحضاري وأساطير التصور البنائية، السردية، التشبيهية

بالرغم من أن الكثير من أوجه ما يعد الحداثة ومفردات ما بعد البنائية يلتقي وتتقاطع ويمتزج، إلا أنهما بعيدان كل البعد عن أن يكونا متطابقين تماماً؛ أو حتى عن أن يكونا من جنس واحد. ولست بذلك أشكك في أن الخطاب النظائري للسبعينيات كان له وقعاً كبيراً على أعمال عدد غير قليل من المبدعين في أوروبا والولايات المتحدة كليهما. ولكن ما أشكك فيه بالرغم من ذلك هو الطريق التي قيم بها هذا الواقع في الولايات المتحدة بصورة آلية بوصفه ما بعد حداثي، ومن ثم دفعه إلى مدار نوع من الخطاب النقدي الذي يؤكد وجود اختلاف جذري ولا استمرارية فيه عما سبقه. والأمر واقعاً يشير إلى أن ما بعد البنائية في الولايات المتحدة وفي فرنسا أقرب للحداثة عما اعتاد مناصرو ما بعد الحداثة الافتراض. فالمسافة التي توجد بالفعل بين الخطاب النقدي (النقد الجديد) والخطاب النقدي لما بعد البنائية (وهي المعادلة التي تجد أهميتها في الولايات المتحدة فقط، لا في فرنسا) لا تتطابق مع الاختلاف بين الحداثة وما بعد الحداثة. وعليه، يمكننا أن نقول إن ما بعد البنائية هي في المقام الأول خطاب من وعن الحداثة؛ وأنه لوجب علينا أن نجد ما هو ما بعد حداثي في خطاب ما بعد البنائية سيكون علينا أن نجده في الطرائق التي فتحت بها ما بعد البنائية إشكاليات جديدة في الحداثة وأعدت موضعة هذه الإشكاليات في تشكيلات خطاب عصرنا الحالي